

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

ARTHUR ANDRADE

FOTOGRAFIA E PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO

**BRASÍLIA
2015**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

FOTOGRAFIA E PRODUÇÃO DO ESPAÇO URBANO

ALUNO: ARTHUR ANDRADE

Monografia apresentada ao
Curso de Comunicação Social da
Faculdade de Comunicação da
Universidade de Brasília, como
requisito parcial para obtenção do
grau de Bacharel em Publicidade e
Propaganda, sob orientação da
professora Gabriela Freitas.

**BRASÍLIA
2015**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

BANCA EXAMINADORA

PROF.^a DR.^a GABRIELA FREITAS
ORIENTADORA

PROF.^a DR.^a SUSANA DOBAL
EXAMINADOR

PROF. ME. EDUARDO BENTES
EXAMINADOR

PROF. DR. WAGNER ANTONIO RIZZO
SUPLENTE

NOTA: _____
BRASÍLIA, ____ DE _____ 2015

Resumo

Neste trabalho, me proponho a trazer uma reflexão sobre como a fotografia, como um dos suportes da arte, modifica e interfere na relação do homem com o espaço, mais especificamente o espaço da cidade. Para esse propósito, dividi-a em três partes principais. A primeira consiste na reflexão sobre o "espaço" e como ele é produto e produtor da subjetividade. A segunda discute a arte como autêntica produtora de subjetividades, e a fotografia como um suporte artístico. Na terceira parte, por fim, procuro fazerem convergir todas as ideias anteriores para um mesmo ponto: como a fotografia está relacionada à produção do espaço urbano.

Palavras-chave: fotografia, produção, espaço, subjetividade, arte.

Abstract

In this paper, I propose to bring thoughts on how photograph, as one of art media, can modify and interfere in man's relation to space, more specifically the space of the city. For this purpose, I divided it into three main parts. The first consists in thinking the "space" and how it is both product and producer of subjectivity. The second discusses art as an authentic producer of subjectivity, and photography as an artistic medium. In the third part, finally, I seek to converge all of the above ideas to the same spot: how photography is related to the production of urban space.

Keywords: *photography, production, space, subjectivity, art.*

Lista de Figuras

Figura 1 – László Moholy-Nagy, <i>Photogram</i> , 1926	43
Figura 2 – Claude Monet, <i>Série de pinturas da Catedral de Rouen</i> , 1892-1894	50
Figura 3 – Bernd e Hilla Becher, <i>Winding Towers</i> , 1966-1997	54
Figura 4 – Giorgio De Chirico, <i>L'énigme d'un jour II</i> , 1914.....	62
Figura 5 - Ezra Stoller, <i>Kitt Peak</i> , 1962	65
Figura 6 - Marcel Gautherot, <i>Esplanada dos Ministérios</i> , c.1962	67
Figura 7 - Marcel Gautherot, <i>Palácio do Congresso Nacional</i> , c.1960.....	69
Figura 8 - Marcel Gautherot, <i>Congresso Nacional</i> , c.1960.....	69
Figura 9 – Arthur Andrade, <i>Sem Título 1</i> , 2014	71
Figura 10 – Arthur Andrade, <i>Sem Título 2</i> , 2014	72
Figura 11 – Arthur Andrade, <i>Sem Título 3</i> , 2014	73

SUMÁRIO

Introdução	8
1 Espaço e Subjetividade	15
1.1 A Produção do Espaço	15
1.2 A Produção de Subjetividade	20
1.3 O Espaço da Cidade: Produto e Produtor das Subjetividades	31
2 Fotografia e Produção de Subjetividade	39
2.1 A história da fotografia e sua “ruptura” com a realidade	40
2.2 Fotografia e produção de subjetividades singularizadas	46
3 Fotografia e Produção do Espaço	47
3.1 Fotografia de Arquitetura	47
3.2 Fotografia e Surrealismo	55
3.3 Exemplos de produção subjetiva do espaço na pintura e na fotografia	61
3.3.1 Giorgio De Chirico	61
3.3.2 Erza Stoller	64
3.3.3 Marcel Gautherot	66
3.3.4 Exemplos autorais	70
Considerações Finais	74
Anexo	76
Referências Bibliográficas	79

INTRODUÇÃO

De dentro, imersos em narrativas, lugares, experiências, a cidade nos habita. Sujamo-nos de cidade a todo tempo, somos marcados por ela e, aí, necessariamente, deixamos nossas marcas. Somos feitos de cidade, seus tempos, modos, sua memória. Fazemos a cidade com nossos corpos e palavras, com os usos. Mais do que um testemunho do humano – de dentro, de baixo – a cidade é o humano. Por isso, ao invés de script, a cidade mostra-se em colagens, rasuras, usos diversos, leituras sobrepostas, fragmentos de tempos e histórias vividas, além, é claro, do que se inscreve hoje como sonho, plano e projeto de cidade. (NOGUEIRA, 2013).

A reflexão aqui presente parte de uma antiga e pessoal inquietação, que é entender como se dá a relação do sujeito com o espaço, mais especificamente o espaço da *cidade*. Este é um assunto recorrente em diversas pesquisas científicas nas mais diversas áreas de conhecimento, entretanto, com este trabalho, pretendo refletir sobre essa relação apresentando um recorte particularmente incomum, que o papel da fotografia na produção subjetiva do espaço na cidade, recorrendo aos conceitos de subjetividade, produção de subjetividade e produção do espaço. No curso dessa pesquisa, pude entender que estudar esse tipo de relação é tentar compreender a própria existência humana, afinal, o homem primeiramente constrói as cidades, mas a partir de então a cidade passa também a construir o homem.

O ponto de partida para essa inquietação se resume a duas perguntas: como definir o espaço? A quem cabe estudá-lo? A resposta não é tão simples quanto, a princípio, se possa pensar.

Henri Lefebvre (1901-1991) foi um filósofo e sociólogo francês que recentemente teve sua teoria sobre produção do espaço revisitada por diversos pesquisadores, embora suas principais obras sobre o assunto sejam datadas da década de setenta. Com a crescente busca, por parte das ciências sociais, de encontrar um conceito de espaço condizente com as condições sociais contemporâneas, livros como *A Produção do Espaço* (*La production de l'espace*, lançado em 1974) vêm sendo regularmente citados (SCHMID, 2012).

O parágrafo de abertura deste livro afirma que “há poucos anos esse termo [espaço] não evocava nada a não ser um conceito geométrico, o de um meio vazio. Toda pessoa instruída logo o completava com um termo erudito, tal como “euclidiano”, ou “isotrópico”, ou “infinito”. Geralmente se pensava que o conceito de espaço dependia da matemática e tão-somente dessa ciência.” De fato, até mesmo nos dias de hoje ainda vemos o conceito de espaço muito atrelado apenas ao tangível, físico, ao mensurável, matemático.

Entretanto, de acordo com Lefebvre, “a relação entre a matemática e o real (físico, social) não era evidente, um abismo se cavava entre eles.” Então, “como passar de espaços ma-

temáticos, ou seja, de capacidades mentais da espécie humana, da lógica, à natureza, à prática, de início e em seguida à teoria da vida social que se desenrola também no espaço?” Para responder a essa questão, o autor elabora uma teoria que correlaciona o espaço à sociedade:

Espaço (social) é um produto (social). Para entender esta tese fundamental, é necessário, antes de tudo, romper com a concepção generalizada de espaço, imaginado como uma realidade material independente, que existe em ‘si mesma’. Contra tal visão, Lefebvre, utilizando-se do conceito de produção do espaço, propõe uma teoria que entende o espaço como fundamentalmente atado à realidade social – do que se conclui que o espaço ‘em si mesmo’ jamais pode servir como um ponto de partida epistemológico. O espaço não existe em ‘si mesmo’. Ele é produzido. (SCHMID, 2012, p. 3).

Lefebvre defendia que nem o espaço nem o tempo poderiam ser compreendidos de forma dissociada da própria existência humana, pois não são puramente fatores materiais, nem podem ser reduzidos ao status de puros conceitos, a priori. Lefebvre os vê como produtos sociais, consequentemente eles são ambos, resultado e pré-condição da produção da sociedade. Por conseguinte, espaço e tempo não existem de forma universal. Como eles são produzidos socialmente, só podem ser compreendidos no contexto de uma sociedade específica. Dessa forma, espaço e tempo não são apenas relacionais, mas fundamentalmente históricos. Isso demanda uma análise capaz de considerar as constelações sociais, relações de poder e conflitos relevantes em cada situação (SCHMID, 2012). Portanto, a teoria de Lefebvre retira a questão do espaço do âmbito meramente físico e a coloca num patamar muito mais complexo e interdisciplinar. O autor busca pela unidade; uma “*teoria unitária*” que una diversos “campos” (físico, mental e social) que se dão separadamente. “Dito de outro modo, a pesquisa concerne ao espaço lógico-epistemológico – o espaço da prática social –, aquele que os fenômenos sensíveis ocupam, sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias.” (LEFEBVRE, 2006, p.20).

Para Lefebvre, o espaço é uma *criação humana*, e se considerarmos as criações humanas como produções de sentido, então o esforço de Lefebvre em buscar uma maior inteligibilidade quanto à relação entre espaço e os seres humanos, incluindo aspectos da subjetividade, é fundamental e necessário. Entender o espaço na sua dimensão humana exige buscar articulações entre diversos saberes, entre eles a Psicologia, a Filosofia, a História, a Literatura, a Comunicação, as Artes, a Sociologia, etc., transcendendo fronteiras convencionais das disciplinas acadêmicas rumo a uma concepção mais unitária em oposição à construção de um saber fragmentado que é propiciado por esse tipo de fronteira.

O estudo sobre o espaço e sua produção não se faz completo sem também refletirmos sobre a própria subjetividade humana. Esse tema foi, por muito tempo, objeto de estudo da Filosofia, e a partir do século XIX teve seu estudo reivindicado pela Psicologia (SOARES, MIRANDA, 2009). Entretanto, a subjetividade, assim como o espaço, também é construída e sofre influência de fatores como o contexto histórico, econômico e social de uma época, assim como as experiências particulares de cada indivíduo. Então, para termos uma compreensão ampla e heterogênea da subjetividade, é importante que várias áreas do conhecimento também sejam concatenadas.

Por esse motivo, existem formas e formas de se abordar o espaço e a subjetividade como objetos de estudo, e seria difícil eleger objetivamente qual delas seria a melhor. Lefebvre desenvolveu sua teoria sobre a produção do espaço elaborando uma versão triádica da dialética, desenvolvida com base nas leituras Hegel, Marx e Nietzsche. A Prof^a Dr.^a Maria Luiza Magalhães, outra autora a quem irei recorrer frequentemente, em sua tese pelo Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) defendeu o devir; a escrita-caminhada – uma forma de andar pela cidade, de coração, mente, olhos e ouvidos bem atentos a tudo que se passa em cada rua, cada calçada, cada parede, cada praça – como método de percepção do espaço, apoiada nas leituras de Lefebvre, Milton Santos, recrutando até mesmo o movimento situacionista, e outros. Descartes, por sua linha de pensamento derivada do platonismo, tentou explicar a subjetividade através da ótica de um modelo universal; uma teoria representacional que pudesse explicá-la enquanto substância imaterial. Guattari e Deleuze, filósofos mais contemporâneos, se opuseram a Descartes com uma teoria materialista influenciada pelo empirismo de David Hume.

Diante dessa variedade de possibilidades de enfoques, decifrar o espaço da cidade, enquanto produzido pela subjetividade, se torna uma tarefa ampla e complexa. Pesquisar sua história, frequentar seus eventos, analisar a produção cultural local, conhecer e entrevistar seus moradores ou até mesmo os turistas, traçar um mapa físico ou mental: todas essas são maneiras de se entender a relação inevitável e interdependente do indivíduo com a cidade, e o ideal seria que fizéssemos um cruzamento de todas essas formas de apreensão do urbano se quisermos ter uma visão realmente ampla sobre o objeto de estudo.

Nesta pesquisa, farei o esforço de concatenar diferentes áreas do conhecimento a fim relacionar o conceito de produção do espaço ao ato de produzir e consumir fotografia, com ênfase na cidade de Brasília – não só por ser minha cidade natal – como também por permitir

a observação de certas peculiaridades, advindas do fato de ter sido uma cidade planejada desde sua concepção. Citando Daniela Mendes Cidade (2002, p.23):

O estudo sobre a cidade requer a contribuição de outras áreas do conhecimento como psicologia, geografia e história. No seio desta interdisciplinaridade devemos acrescentar a arte, e principalmente a fotografia, como uma linguagem de expressão capaz de revelar os aspectos da cidade que passam despercebidos por muitas pessoas, e que, entretanto, apresentam um caráter subjetivo indispensável para o estudo da cidade na sua totalidade.

A contribuição da fotografia para a compressão da dinâmica urbana – enquanto forma de expressão artística e, portanto, produção de subjetividade – é um dos pontos centrais dessa reflexão. Entretanto, é necessário que, primeiramente, deixe-se claro que o ato de fotografar não é mais visto como uma mera reprodução fragmentada do real ou imagem técnica periférica ao campo da arte.

Nos primeiros anos após sua invenção, a fotografia viveu à sombra da pintura, vista como inferior e frequentemente sendo utilizada para alcançar resultados semelhantes. Curiosamente, a câmara escura já era utilizada por pintores nas suas obras antes mesmo de a fotografia existir de fato. A fotografia também era valorizada por seu caráter objetivo e por sua importância como registro histórico – a ideia da fotografia como documento ou representação objetiva da realidade se sustentou por muitos anos desde o surgimento dessa forma de expressão, e a negação de seu estatuto artístico se perpetuou na mesma proporção. Foi somente com o advento dos pictorialistas, no século XIX, que a fotografia começou a ser vista como produção com potencial artístico verdadeiro, mas apenas em meados do século XX ela realmente passou a ganhar espaço significativo nas galerias de arte.

Na arte contemporânea, principalmente a partir dos anos 1960, podemos dizer que os limites entre as diferentes técnicas artísticas não existem mais. Mais que isso, não há como determinar uma técnica como artística e excluir outras a partir do momento em que toda forma de expressão, com qualquer tipo de material ou sem matéria, pode ser entendida como artística, o que depende somente da intenção e do contexto onde isto se dá. Deste modo, não é preciso ir muito longe para compreender a necessidade de repensar a produção crítica e historiográfica da arte (TAKAMI, 2006). O pintor Paul Klee afirmava que *a arte não reproduz o que vemos, mas nos faz ver*.

Fazendo uma analogia com essa frase de Klee, a foto, interpretada sob a ótica da modernidade e no contexto das concepções de subjetividades contemporâneas, deixa de ser apenas uma superfície de *reprodução fiel* da realidade e passa a ser *instrumento para produção*

de subjetividades, afinal, por ser imagem, ela já é um recorte da realidade e não pode corresponder à realidade em si e, portanto, está vinculada à subjetividade daquele que fotografa. Pelo seu distanciamento daquilo que se observa ela já é logicamente e ontologicamente impossível de coincidir com aquilo que retrata. A fotografia é:

[...] um acontecimento, um lugar de passagem pelo qual passamos, retemos, mas que nos escapa em imediatez. É uma *percepção* do espaço-tempo. Um espaço-tempo de singularidades, margem singular de busca entre o perceber e o percebido. Assíntota técnico-existencial dos signos que emergem, nascem e crescem no tempo.” (CHAMARELLI FILHO, 2002).

Antes de avançarmos na reflexão sobre fotografia e o espaço urbano, seria interessante fazer uma breve recapitulação da história das cidades, de modo geral. Entender a cidade de hoje, apreender quais processos dão conformação à complexidade de sua organização e explicam a extensão da urbanização neste século, exige uma volta às suas origens e a tentativa de reconstruir, ainda que de forma sintética, a sua trajetória (SPOSITO, 2001, p.11).

Maria Encarnação Beltrão Sposito, em seu livro *Capitalismo e Urbanização* (2001), defende que o espaço também é história, e que, nesta perspectiva, a cidade de hoje, “é o resultado cumulativo de todas as outras cidades de antes, transformadas, destruídas, reconstruídas, enfim produzidas pelas transformações sociais ocorridas através dos tempos, engendradas pelas relações que promovem estas transformações”.

O surgimento das primeiras cidades remete ao período Neolítico, há cerca de dez mil anos atrás, num movimento conhecido como Revolução Neolítica, que marcou a transição do nomadismo para a sedentarização do *Homo sapiens*, tanto em função das técnicas agrícolas que se desenvolveram na época quanto na consequente divisão do trabalho advinda das primeiras (SPOSITO, 2001). Apesar das cidades serem tão antigas na história da humanidade, vale lembrar que recentemente foi confirmada a descoberta do mais antigo fóssil da espécie *Homo*, datado de 2,8 milhões de anos atrás¹. Isso significa que, apesar de parecer difícil para o morador da cidade moderna imaginar um mundo sem cidades, elas nem sempre tiveram o tamanho e a importância que têm hoje, sendo que os primeiros aglomerados humanos nem sequer podem ser considerados urbanos, pois em algum período da história os homens não viviam em grandes conjuntos ou tinham moradia fixa.

Desde o surgimento das primeiras comunidades urbanas na pré-história, foram inúmeras as transformações pelas quais passaram o homem e suas cidades. Essas transformações

¹ <<http://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/efe/2015/03/04/cientistas-confirmam-descoberta-do-fossil-mais-antigo-do-genero-homo.htm>>. Acesso em 30 de maio de 2015.

culminaram na Revolução Francesa e na Revolução Industrial, o que para muitos autores ocasionou uma mudança drástica na forma como nos relacionamos com o espaço, desde então fortemente marcado pelo capitalismo. Entender o relacionamento do indivíduo com o espaço urbano no contexto da “*cidade moderna*” é de vital importância, mas também é uma questão complexa e que pode (e deve) ser vista por diversos ângulos diferentes.

É improvável que um dia haja um estudo que, sozinho, seja dado como definitivo no âmbito do estudo sobre a cidade. Tal hipotética “bíblia sobre a cidade” certamente tornaria as coisas mais fáceis, mas a beleza da pesquisa em ciências humanas reside justamente na multiplicidade de pontos de vista; no fato que pesquisadores podem tratar de temas em comum, mas com enfoques imensamente diferentes, cada qual dentro de sua especialidade. É desta maneira que se constrói o – talvez interminável – caminho do conhecimento. A intenção é que, unindo subjetividade, fotografia, espaço e a cidade, este trabalho possa contribuir na construção desse caminho, como mais uma peça que se encaixa num extenso jogo de quebra-cabeça, ou justamente como o “ângulo diferente” que busca o fotógrafo que ensaja sair do lugar-comum e da sina da produção de subjetividades estereotipada.

Um dos gatilhos para a escolha desse tema, além de uma paixão pessoal por fotografia e pela cidade, foi um artigo virtual chamado *Síndrome de Brasília*². Nele, a autora Natália Garcia, trás uma importante interpretação vista pelos olhos do turista. Ela afirma que Brasília “parece um (sic) enorme e entediante superfície cheia de grandes prédios e avenidas expressas difíceis de atravessar”. Essa conclusão foi formulada em menos de seis horas de peregrinação por um dos principais destinos turísticos da cidade: a Esplanada dos Ministérios. Nos comentários do artigo, algo curioso ocorria: havia quem concordasse com as constatações da autora, mas a grande maioria foi veemente em criticá-la. Todos os participantes discutiam sobre o “mesmo espaço”, mas isso não impediu que muitos tivessem opiniões diametralmente opostas. Isso imediatamente me fez pensar sobre a influência da subjetividade na questão do espaço. Será que a subjetividade é levada a sério quando pensamos no conceito de espaço, principalmente no espaço urbano? Essa pergunta insistiu em me acompanhar, desde então. “A cidade do turista não é a mesma do estudante e difere, ainda, da cidade dos trabalhadores; essas cidades podem destoar em tamanho e, claro, nos usos e significados ali produzidos”. (NOGUEIRA, 2013)

² GARCIA, Natália. *A síndrome de Brasília* (2012). Disponível em: <<http://planetasustentavel.abril.com.br/blog/cidades-para-pessoas/2012/02/29/a-sindrome-de-brasil-ia>>. Acesso em 04 de Maio de 2015.

A fotografia, assim como a cidade de Brasília, é um tema de apelo pessoal muito forte para mim. Desde criança sou interessado por arte em geral, e a fotografia é uma das formas de arte e produção de subjetividade com a qual mais me identifiquei com o passar dos anos. Apesar de não trabalhar com isso profissionalmente, mas sim como um *hobbie*, a técnica de sensibilizar papel fotográfico (ou sensores de imagem) usando a luz, somado ao olhar fotográfico e suas particularidades, sempre me foi alvo de fascínio e também um impulso provocador de reflexões e questionamentos sobre como vemos o mundo e como nos relacionamos com ele.

Dentre os vários questionamentos que a fotografia me provocou, um dos mais intrigantes foi se a fotografia poderia ser utilizada como ferramenta para entender a relação sujeito-cidade. A partir dessa indagação, outras surgiram. Como as pessoas se relacionam com o espaço? Seria o espaço um objeto de estudo que pode ser analisado não só do ponto de vista objetivo e matemático, como também a partir da perspectiva da subjetividade?

Aparentemente, essas questões que me inquietavam começavam a convergir para um mesmo ponto, mesmo acontecendo em momentos distintos. Se a relação sujeito-espaço for de fato subjetiva, ela certamente pode ser influenciada pela produção de subjetividade e então, pode ser elucidada pelos olhos e lentes do fotógrafo. Foi nessa linha de raciocínio que a pergunta que guiou durante esta pesquisa foi finalmente formulada: *como a fotografia influencia a produção do espaço urbano?*

Para responder a essa questão, a pesquisa foi dividida em três capítulos principais. O primeiro deles é focado no estudo da subjetividade relacionada à percepção do espaço, baseado principalmente nas leituras de Henri Lefebvre, Milton Santos, Descartes, Hume, Deleuze, Félix Guattari e Maria Luísa Magalhães Nogueira, a fim de explicitar qual a relação entre a produção de espaço e a produção de subjetividades. O segundo, por sua vez, visa defender a fotografia como produtora de subjetividades e, portanto, capaz de interferir na construção e na concepção do espaço. O terceiro capítulo, por fim, procura fazer uma análise de obras de pintores como Claude Monet e Giorgio de Chirico, relacionando-os à fotografia, e fotógrafos como o casal Bernd e Hilla Becher, Ezra-Stoller e Marcel Gautherot e como eles representaram o espaço em suas composições. Por fim, trago minhas próprias fotografias, feitas especificamente para ilustrar essa pesquisa, sobre o espaço da cidade, especificamente de Brasília, na tentativa de compreender na prática como o espaço da cidade também se apresenta como espaço imaginário e plural.

1 ESPAÇO E SUBJETIVIDADE

1.1 A Produção do Espaço

Voltemos ao conceito de espaço. Quando tratamos da dimensão local, imediatamente a associamos à noção de um espaço particular delimitado, com seu conjunto de relações sociais estritas, baseadas em fortes laços familiares e tempo de residência (EWALD, et al, 2008). Essa noção não é particularmente nova, pois o termo, tradicionalmente, não evocava senão os matemáticos e era, portanto, um recipiente sem conteúdo. Na filosofia, era frequentemente desdenhado, tratado como uma “categoria”, dentre outras muitas, ou carregado de ilusões e erros. Quando foram as ciências a se ocuparem da questão, repartiram o espaço, fragmentaram-no. Enquanto isso, na prática, a realidade ia ao *sentido inverso das representações e dos saberes fragmentários*. (LEFEBVRE, 2006, p.3)

Um exemplo clássico desse tipo de abordagem é a teoria newtoniana, que fez da caracterização do espaço um fenômeno absoluto e tridimensional. Como o tempo, não tem outro lugar a não ser ele mesmo, sendo tanto um quanto o outro o lugar de todas as coisas. (FRANCO e VAN STRALEN, 2012)

Newton entendia, assim, que o espaço e o tempo produzem-se fora do ser humano, são independentes dele e têm uma realidade objetiva plena. Apesar de não variar com o tempo, o espaço absoluto newtoniano está intimamente relacionado a ele. (GOMES, 1994).

Entretanto, teorias mais modernas do espaço, como a de Milton Santos³ ou a de Henri Lefebvre⁴, levam em consideração o fator humano na composição do espaço. Segundo SANTOS (2004, p. 40) o espaço não pode ser estudado como se os objetos materiais que formam a paisagem trouxessem neles mesmos sua própria explicação. Isto seria adotar uma metodologia puramente formal, espacialista, ignorando os processos que ocasionam as formas.

Na atualidade, ao delimitarmos os espaços como lugares “assignificantes”, ordenados rigidamente, condicionados ou pressionados exteriormente, vagos e indiferenciados, geramos modos de relação e de sociabilidade pré-determinados que nos empurram para certo estilo de vida e para um modo de ser que se manifestam neste incessante *vir-a-ser* que é nossa subjetividade ou modo de subjetivação. A sociedade de consumo é exemplo desta forma de gerenciar a vida, de pensar o espaço e a subjetividade como constructos isolados, mas que viabilizam a manutenção de uma re-

³ Ver SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

⁴ Ver LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006.

lação comercial com ambos: comprar/adquirir um espaço e/ou uma subjetividade. (EWALD, et al, 2008)

Em oposição a essa ideia, Lefebvre se esforça para “sair da confusão considerando o espaço (social), assim como o tempo (social), não mais como fatos da “natureza” mais ou menos modificada, nem como simples fatos de “cultura”, *mas como produtos*.” (LEFEBVRE, 2006, p.4).

Mas produtos em qual sentido? Certamente não no sentido de “objetos” ou “coisas” insignificantes, feitas pelas mãos ou pelas máquinas. Nas palavras de Lefebvre:

O espaço não pode mais ser concebido como passivo, vazio, ou então, como os ‘produtos’, não tendo outro sentido senão o de ser trocado, o de ser consumido, o de desaparecer. Enquanto produto, por interação ou retroação, o espaço intervém na própria produção: organização do trabalho produtivo, transportes, fluxos de matérias-primas e de energias, redes de repartição de produtos. À sua maneira produtivo e produtor, o espaço (mal ou bem organizado) entra nas relações de produção e nas forças produtivas. Seu conceito não pode, portanto, ser isolado e permanecer estático. Ele se dialetiza: produto-produtor, suporte de relações econômicas e sociais. Ele não entra também na reprodução, a do aparelho produtivo, da reprodução ampliada, das relações que ele realiza praticamente, ‘no terreno’? [...] Ele é produto do homem e da natureza, mas também é produtor de ambos. Se o espaço (social) intervém no modo de produção, ao mesmo tempo efeito, causa e razão, ele muda com esse modo de produção! Fácil de compreender: ele muda com “as sociedades”, se se quiser exprimir assim. Portanto, há uma história do espaço. (Como do tempo, dos corpos, da sexualidade etc.). História ainda por escrever. (LEFEBVRE 2006, pp. 5-6)

É justamente por esse motivo que Henri Lefebvre vem sendo regularmente citado no meio acadêmico. Como o espaço muda com as sociedades, a sociedade atual, no contexto do capitalismo e dos processos combinados de urbanização e globalização, fez novas geografias se desenvolverem em todas as escalas. Essas novas configurações espaço-temporais que determinam o nosso mundo clamam por novos conceitos de espaço correspondentes às condições sociais contemporâneas. A teoria da produção do espaço de Lefebvre parece ser altamente atraente neste contexto. Sua significância reside especialmente no fato de que ela integra sistematicamente as categorias de cidade e espaço em uma única e abrangente teoria social, permitindo a compreensão e a análise dos processos espaciais em diferentes níveis. (SCHMID, 2012)

O conceito de espaço reúne o mental e o cultural, o social e o histórico. Reconstituindo um processo complexo: descoberta (de espaços novos, desconhecidos, continentes ou o cosmos) - produção (da organização espacial própria a cada sociedade) - criação (de obras: a paisagem, a cidade como a monumentalidade e o décor). Isso evolutivamente, geneticamente (com uma gênese), mas segundo uma lógica: a forma

geral da simultaneidade; pois todo dispositivo espacial repousa sobre a justaposição na inteligência e na junção material de elementos dos quais se produz a simultaneidade... (LEFEBVRE, 2006, p.6).

A fim de explicar melhor a teoria de Lefebvre sobre a produção do espaço, é importante primeiramente que se faça claro que existem duas fontes para se chegar a essa compreensão. Uma dessas fontes é a fenomenologia, que vê os espaços em função das percepções e práticas espaciais. A outra é da teoria da linguagem, que entende que o espaço “estabelece um sistema que corresponde ao sistema de palavras até certo ponto”. (SCHMID, 2012).

Lefebvre indica o acesso fenomenológico às três dimensões da produção do espaço com os conceitos de percebido (*perçu*), de concebido (*conçu*) e de vivido (*vécu*). Essa tríade é, ao mesmo tempo, individual e social; não é somente constitutiva da auto-produção do homem, mas da auto-produção da sociedade. Todos os três conceitos denotam processos ativos individuais e sociais ao mesmo tempo. De acordo com (SCHMID, 2012, p.14), essa tríade se configura da seguinte maneira:

- Espaço percebido: o espaço tem um aspecto perceptível que pode ser apreendido por meio dos sentidos. Essa percepção constitui um componente integral de toda prática social. Ela compreende tudo que se apresenta aos sentidos; não somente a visão, mas a audição, o olfato, o tato e o paladar. Esse aspecto sensualmente perceptivo do espaço relaciona-se diretamente com a materialidade dos “elementos” que constituem o “espaço”.
- Espaço concebido: o espaço não pode ser percebido enquanto tal sem ter sido concebido previamente em pensamento. A junção de elementos para formar um “todo” que é então considerado ou designado como espaço presume um ato de pensamento que é ligado à produção do conhecimento.
- Espaço vivido: a terceira dimensão da produção do espaço é a experiência vivida do espaço. Essa dimensão significa o mundo assim como ele é experimentado pelos seres humanos na prática de sua vida cotidiana. Neste ponto, Lefebvre é inequívoco: o vivido, a experiência prática, não se deixa exaurir pela análise teórica. Sempre permanece um excedente, um remanescente, o indizível, o que não é passível de análise apesar de ser o mais valioso resíduo, que só pode ser expresso por meio de meios artísticos.

Essas três dimensões da produção do espaço constituem o que Lefebvre denomina “espaço social”, e precisam ser entendidas como sendo fundamentalmente de igual valor. “Nenhuma dessas dimensões pode ser imaginada como a origem absoluta, como “tese”, e nenhuma é privilegiada. O espaço é inacabado, assim, ele é continuamente produzido e isso está sempre ligado com o tempo”. (SCHMID, 2012)

Já a partir da perspectiva da teoria da linguagem, a análise tridimensional da produção do espaço aparece em Lefebvre, segundo Schmid (2012, p. 11), como se segue:

- Prática espacial: este conceito designa a dimensão material da atividade e interação sociais. A classificação espacial significa focar no aspecto da simultaneidade das atividades. A prática espacial, em analogia com a dimensão sintagmática da linguagem, denota o sistema resultante da articulação e conexão de elementos ou atividades. Em termos concretos, poder-se-ia pensar como as redes de interação e comunicação se erguem na vida cotidiana (ex. a conexão diária entre casa e o local de trabalho) ou no processo de produção (relações de produção e troca).
- A representação do espaço: representações do espaço dão uma imagem e desta forma também definem o espaço. Análoga à dimensão paradigmática da linguagem, uma representação espacial pode ser substituída por outra que mostre similaridades em alguns aspectos e diferenças em outros. Representações do espaço emergem ao nível do discurso, da fala como tal e, conseqüentemente, encerram formas verbalizadas tais como: descrições, definições e especialmente teorias (científicas) do espaço. Ademais, Lefebvre considera mapas e plantas, informação em fotos e signos dentre as representações do espaço. As disciplinas especializadas envolvidas com a produção dessas representações são a arquitetura e o planejamento e também as ciências sociais (e aqui, a geografia é de especial importância).
- Espaços de representação: a terceira dimensão da produção do espaço é definida por Lefebvre como a inversão (terminológica) da “representação do espaço”. Trata-se da dimensão simbólica do espaço. De acordo com isso, espaços de representação não se referem aos espaços propriamente, mas a algo mais: um poder divino, o logos, o Estado, o princípio masculino e feminino e outros. Esta dimensão da produção do espaço refere-se ao processo de significação que se conecta a um símbolo (material). Os símbolos do espaço poderiam ser tomados da natureza como as árvores ou formações topográficas proeminentes, ou eles poderiam ser artefatos, prédios e monumentos; eles poderiam também se desenvolver a partir da combinação de ambos, como, por exemplo, as “paisagens”.

O próprio Lefebvre traça um paralelo entre esses dois esquemas em *A Produção do Espaço* (2006, p. 39). O autor indica que o *espaço percebido* está associado estreitamente com o da *prática espacial*; o *espaço concebido*, por sua vez, está associado às *representações do espaço* e, por fim, o *espaço vivido* ao *espaço de representação*.

A importância desses conceitos para este trabalho, especificamente, é que eles podem contribuir para a defesa da arte como um dos fatores que pode alterar a produção do espaço. Como? Primeiramente porque estamos falando aqui de espaço sob uma perspectiva humana, vinculada à subjetividade e não mais vista sob a ótica puramente geométrica, afinal, como afirma Schmid (2012, p. 3), são centrais para a teoria materialista de Lefebvre “os seres humanos em sua corporeidade e sensualidade, sua sensibilidade e imaginação, seus pensamentos e suas ideologias; seres humanos que entram em relações entre si por meio de suas atividades e práticas”.

Em segundo lugar porque Lefebvre (2006), ao falar sobre representações do espaço e espaços de representação como dimensões da produção do espaço, também afirma – ainda que apenas sutilmente – o imaginário, os signos, símbolos e a produção artística como elemento capaz de interferir e de modificá-las. Ao falar sobre as representações do espaço, ou seja, o espaço concebido, aponta que seria a dimensão “dos cientistas, dos planejadores, dos urbanistas, dos tecnocratas [...] de *certos artistas próximos da cientificidade* [...]” (p. 40, grifo meu). Fala também sobre a dimensão dos espaços de representação como sendo o espaço vivido:

[...] através das imagens e símbolos que o acompanham, portanto, espaço dos “habitantes”, dos “usuários”, mas também de *certos artistas* e talvez dos que descrevem e acreditam somente descrever: os escritores, os filósofos. Trata-se do espaço dominado, portanto, suportado, que a *imaginação tenta modificar e apropriar*. De modo que esses espaços de representação tenderiam (feitas as mesmas reservas precedentes) para sistemas mais ou menos coerentes de *símbolos e signos não verbais*. (*Idem:ibidem*, grifo meu)

Finalmente, ao falar sobre a Bauhaus, o autor revela que essa escola “teve um papel histórico” – ainda que seja difícil de definir sua extensão – na reflexão sobre o espaço e o tempo vinculados à prática social, incluindo também os dadaístas e (com ressalvas, conforme ele mesmo ressalta) os surrealistas.

Quero deixar claro que Lefebvre, embora admita a arte como modificadora das relações com o espaço, não a coloca como objeto central na sua teoria. No decorrer de *A Produção do Espaço*, vemos que Lefebvre parece hesitar em incluir a arte na sua totalidade como elemento transformador do espaço. O uso do termo “*certos artistas*”, ou a inclusão de certos movimentos artísticos “*com ressalvas*” já deixa explícita essa cautela. Entretanto, ao abandonar o espaço como entidade exclusivamente física (ou absoluta, no sentido newtoniano do termo), e correlacionar-lhe a uma instância a ser também concebida e vivida – e, portanto, produzida – pela sociedade, ele torna explícita a relação entre produção do espaço e produção de subjetividades. Ora, se o espaço sofre influência da subjetividade, por que não admitir a arte como objeto de estudo altamente relevante na produção do mesmo?

Um dos objetivos deste trabalho é justamente reposicionar a arte como centro da reflexão sobre o espaço. Não quero dizer com isso que a arte seja necessariamente o ponto *mais importante* entre todos os outros que entram nessa questão, afinal, acredito que cada um deles tenha seu papel fundamental e certamente toda teoria sobre o espaço deve estar ciente disso se não quiser pecar pela miopia. Entretanto, darei ênfase especial à arte principalmente porque é

raro, em pesquisa científica, que se enxergue objetivamente a arte como elemento transformador do espaço.

Dito isso, é importante lembrar que refletir sobre o espaço, levando em conta o fator humano, subjetivo, não é exclusividade de Lefebvre. Milton Santos (1926-2001) parece reforçar essa ideia ao definir que o espaço:

[...] seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediado pelos objetos, naturais e artificiais. (SANTOS, 1997, p. 71)

No item que se segue, portanto, farei um esforço de concatenar a teoria guattariana de produção de subjetividades com a produção artística, a fim de colocar a arte como elemento central na reflexão da produção do espaço.

1.2 A Produção de Subjetividade

Ao observarmos um quadro, admirarmos a beleza de uma pessoa ou no momento da escolha do curso para o qual prestaremos o vestibular, ao devanearmos à beira-mar lembrando-nos de nossos amores passados, ou ao sonharmos com nosso futuro, às vezes incerto, às vezes promissor, ao ouvirmos aquela música que nos leva para longe, à nossa terra natal, ou que nos remete a um olhar, a um pôr do sol, a uma brisa suave soprando nos cabelos, poucos de nós então teriam dificuldades em classificar essas cenas como “subjetivas”, como fazendo parte da “subjetividade” de um indivíduo. Mas afinal, quando falamos de nossos sonhos, desejos, fantasias, esperanças, percepções, medos anseios, pensamentos e lembranças, do que estamos tratando? O que está em jogo quando dissertamos acerca da subjetividade? (MIRANDA, SOARES, 2009).

É com essa pergunta que Leonardo Soares e Luciana Miranda começam sua reflexão acerca da subjetividade e sua produção. Segundo esses autores, o tema da subjetividade é, há muito tempo, motivo de meditação filosófica. Vamos, primeiramente, fazer um breve percurso mais geral, de como se deu o pensamento ocidental *histórica e geograficamente* falando, para, em seguida, nos aprofundarmos na questão de como a subjetividade foi pensada dentro desse contexto filosófico-científico.

“Quando falamos sobre pensamento ocidental, podemos traçar-lhe não apenas uma história, mas também uma geografia” (MIRANDA, SOARES, 2009). Garcia-Roza (1988), citando *Logica do Sentindo* (1974), de Deleuze, afirma que podemos observar uma lenta e progressiva movimentação, no decorrer da história, do “eixo vertical” (que poderíamos chamar de eixo fundacional), para o “eixo horizontal” (ou eixo conectivo; rizomático). Em ter-

mos simples, o eixo vertical estaria relacionado à verdade dos acontecimentos; à episteme – enquanto o eixo horizontal estaria relacionado aos acontecimentos.

O platonismo foi o maior representante do eixo vertical de pensamento. Essa corrente filosófica, por ser baseada em Platão, busca a Ideia, a essência, o inteligível, o Modelo (GARCIA-ROZA, 1988), em suma, busca a *universalidade do pensamento*, privilegiando a relação modelo-cópia típica do *domínio da representação* formulado por Platão no corpo de conceitos filosóficos chamado de “Teoria das Ideias”, que foi levado adiante por sua escola de pensamento.

Foi nesse contexto da concepção representacional do conhecimento do mundo que a subjetividade foi colocada, pela primeira vez, como problema a ser solucionado (MIRANDA, SOARES, 2009). Segundo Garcia-Roza (1988, p. 14):

A questão da subjetividade é uma das questões internas a esse modo de pensar — o platonismo —, e isso independentemente das diferentes soluções que ela tenha recebido dentro desse espaço. Não estou querendo dizer com isso que o problema da subjetividade tenha sido colocado diretamente por Platão — de fato, sua emergência só se deu com Descartes no século XVII —, mas sim, que foi no interior do platonismo que essa questão teve lugar. Se durante tantos séculos a filosofia esteve às voltas com o problema da substância, não foi devido ao fato de que a subjetividade não estava presente nesse discurso, mas porque ela ainda não se tinha constituído como problema.

Em suas duas obras fundamentais, o Discurso do Método (1637) e as Meditações Metafísicas (1641), Descartes (1596-1650) demonstra o anseio de unificar todos os conhecimentos humanos, buscando bases seguras sobre as quais estes seriam construídos, como um edifício composto de certezas racionais. Certo de haver um acordo fundamental entre as leis matemáticas e as da natureza, Descartes conclui que cabe então a ele a missão de abrir a via para um conhecimento claro e seguro, pela investigação da teia numérica que constitui a alma do mundo. Para atingir tal objetivo, Descartes precisa de um método, e o escolhido para se atingir a certeza incontestável é a dúvida. Parece-lhe impossível vencer a dúvida evitando-a (RODRIGUES, 2009). Sendo assim, o filósofo se põe na condição de cético e usa a dúvida de maneira metódica, com a finalidade de estabelecer bases sólidas e seguras para o que denominamos ser a *verdade*. Dessa maneira, ele questiona o que ele acredita ser real, até as coisas mais evidentes, pois conclui que os sentidos não são formas confiáveis de apreensão da verdade, e que até mesmo as ciências puramente intelectuais – como os conhecimentos geométricos e matemáticos – poderiam ser igualmente enganosas. Eis aqui a chamada *dúvida hiperbólica*:

Suponho, portanto, que todas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que jamais existiu de tudo quanto minha memória repleta de mentiras me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções de meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que nada há no mundo de certo. (DESCARTES, 1999a).

A pergunta “o que poderá, pois, ser considerado verdadeiro?” é a força motriz do cogito. Diante dessa máxima incerteza, Descartes faz brotar uma primeira certeza: “se duvido, penso”; de onde extrai o “eu penso, logo sou” (*cogito ergo sum*), primeiro princípio de sua filosofia (RODRIGUES, 2009). Ao pôr em dúvida todo o conhecimento que, então, julgava ter, concluiu que apenas poderia ter certeza que duvidava. Se duvidava, necessariamente então também pensava, e se pensava necessariamente existia. Temos aqui uma *verdade universal*: esse era o ponto que os plantonistas almejam alcançar.

Essa reflexão foi tão importante que, mesmo na filosofia moderna, a certeza do cogito é inabalável. Duvida-se da existência do mundo e até mesmo da existência de Deus, mas permanece a consciência tida como o absoluto. Ainda é em torno dessa certeza que gira o pensamento filosófico atual (GARCIA-ROZA, 1988).

Embora essa conclusão cartesiana tenha sido de vital valor para a filosofia e para a psicologia moderna, o *cogito ergo sum* é apenas a inauguração de uma cadeia de razões, pois se a garantia da minha existência é o ato de pensar, como garantir que tudo externo a mim também exista? Posteriormente, na quinta e sexta partes de *Meditações*⁵, Descartes estabelece o homem como um *ser pensante* e, em seguida, formula o postulado ontológico da razão sobre o conhecimento, a saber, que só chegamos a conhecer porque Deus não nos engana (JOTA, 2010).

Para Descartes, o *eu* trata-se de uma substância cuja essência consiste apenas no pensar e que, para existir, não necessita de lugar algum, nem depende de nada material. O “eu” seria, portanto, a alma imaterial, incorpórea. E essa alma, por causa da qual somos o que somos, seria completamente distinta do corpo e, “mesmo que este nada fosse, ela não deixaria de ser tudo o que é”. Eis a tese do dualismo de substân-

⁵ São seis as “Meditações” de Descartes (1999b): na 1ª, ele busca justificar a adoção da dúvida como método, com os argumentos do sonho e do “gênio maligno”; na 2ª, tenta mostrar como o espírito não pode duvidar de sua própria existência enquanto duvida e, com isso, afirma a imortalidade da alma e identifica a existência do “eu” à própria atividade de pensar; na 3ª, tenta provar a existência de Deus, com base no fato de que, para ele, “é impossível que a ideia de Deus que em nós existe não tenha o próprio Deus como sua causa”; na 4ª, tenta demonstrar que é verdadeiro tudo o que concebemos muito clara e distintamente, como a noção de “espírito humano”, ao mesmo tempo em que busca explicar “em que consiste a razão do erro ou falsidade” (p. 244), que, para Descartes, é a vontade: “muito mais ampla e extensa que o entendimento, eu não a contenho nos mesmos limites, mas a estendo também às coisas que não entendo” (p. 297); na 5ª, tenta explicar a natureza corpórea e a existência de Deus por novas razões; e, finalmente, na 6ª meditação, busca diferenciar a ação do entendimento da ação da imaginação (entendida como “uma aplicação da faculdade de conhecer o corpo”, p. 313), e descrever os sinais desta distinção, no intuito de explicar todos os equívocos oriundos dos sentidos e o meio de evitá-los (RODRIGUES, 2009 *apud* Descartes, 1999b)

cia, que propõe que o homem é composto de duas substâncias de natureza distinta: de um lado o corpo (*res extensa*), dotado de materialidade, que pode ser explicado por leis mecânicas e sofre a ação do tempo, sendo, portanto, perecível; e de outro lado a mente, a alma, o espírito (*res cogitans*), que não sofre ação da natureza, estando isento da degradação e da temporalidade (RODRIGUES, 2009).

Em Descartes, o penso é ameaçado pelo *eu*. Na medida em que a subjetividade permanece ligada a um sujeito individual, ela é ameaçada pelo *solipsismo*⁶ (GARCIA-ROZA, 1988). Para sair do *solipsismo*, Descartes conclui logicamente que a ideia de “perfeição” ou do “infinito” – que seriam concepções a princípio inimagináveis graças à imperfeita e finita natureza humana – não seria possível de ser produzida sem a existência de um ser perfeito, extra-mental, que nos permitisse concebê-la, comprovando então a existência de Deus (*bom Dieu*) e das *ideias inatas*. Portanto, “a passagem da certeza sobre a existência do pensamento (*res cogitans*) para a certeza sobre a existência do mundo físico (*res extensa*) pressupõe um apoio em Deus (*res infinita*), intermediário entre duas certezas: a de que sou uma coisa que pensa e a de que tenho de fato um corpo” (RODRIGUES, 2009). Descartes (1999b *apud* RODRIGUES, 2009) afirma a existência de Deus como substância infinita; afinal, eu, que sou finito, não teria a ideia de uma substância infinita, “se ela não tivesse sido colocada em mim por alguma substância que fosse de fato infinita” (p. 281). Descartes parte, portanto, de uma certeza, que quer provar pela dúvida metódica: a da natureza perfeita e divina da razão, da natureza reta do pensamento. Em outras palavras, Descartes, ao invés de utilizar métodos puramente racionais, apela para o *fideísmo*, estabelecido em Deus, para validar o conhecimento adquirido na razão (JOTA, 2010).

Deus seria o elo entre a verdade indubitável e o conhecimento humano, passível de falhas. Só Deus é garantia para o *nós*, para a intersubjetividade, e a Razão seria a grande mediadora entre as várias subjetividades (GARCIA-ROZA, 1988). Conclui-se que a certeza teológica, no pensamento cartesiano, é o que valida o conhecimento, é o que permite distinguir a verdade da falsa representação da verdade – daquela produzida somente pelos sentidos e mecanismos puramente racionais.

Nessa perspectiva, as subjetividades, segundo Miranda e Soares (2009, p.415):

⁶ O termo deriva do latim *solus* (só), + *ipse*, (mesmo), + “-ismo”. Teoria segundo a qual a consciência se reduz a si mesma. O que é válido é somente a minha experiência, pois somente a ela que o sujeito (eu) tem acesso ao que lhe é próprio. Em tal postura solipsista, se admite somente a realidade ou existência objetiva do sujeito que percebe, pois o mundo a nossa volta tem a possibilidade de parecer uma ilusão e a única certeza que poderíamos ter é criada pela mente do ego solitário. Todas as demais coisas e pessoas não têm status de existência em si mesma, mas somente em um sujeito. O solipsismo, de um modo geral, aparece no final extremo do subjetivismo afirmando que o que existe ou o que podemos realmente conhecer é somente o próprio eu. (MOOR, 2012)

[...] são cortadas de suas realidades políticas, de suas condições de produção, de sua polifonia constitutiva e de seu caráter processual [...], se particularizam, se autonomizam na esfera individual e se tornam idiossincrasias, uma “questão de gosto” remetidas a uma instância oculta, a uma “alma” descolada do corpo, sede do entendimento, da razão e das emoções do sujeito.

Devemos lembrar que a reflexão cartesiana é uma tentativa racionalista de produção do *Discurso Universal*, um esforço para encontrar um modelo ou a abordagem verticalizada que foi vista aqui anteriormente. Por muitos anos, essa abordagem verticalizada foi dominante no estudo da subjetividade, mesmo quando a psicologia passou, em meados do século XIX, a adquirir o epíteto de ciência e reivindicar para si a subjetividade como objeto de seu saber. O panorama só mudou quando houve uma mudança no eixo de pensamento, do vertical para o horizontal, no estudo da subjetividade. Essa mudança de direção para o âmbito dos *acontecimentos*, em detrimento do *Discurso Universal*, é atribuída principalmente aos empiristas. A ênfase recai no filósofo, historiador e ensaísta escocês David Hume (1711-1776), pois foi ele quem levou a cabo de forma mais consistente a crítica ao projeto platônico-hegeliano hegemônico na filosofia ocidental. (MIRANDA, SOARES, 2009).

A filosofia de Hume é uma crítica aguda da representação. Hume não faz uma crítica das relações, mas uma crítica das representações, justamente porque estas não podem apresentar as relações. Fazendo da representação um critério, colocando a ideia na razão, o racionalismo colocou na ideia aquilo que não se deixa constituir no primeiro sentido da experiência, aquilo que não se deixa dar sem contradição numa ideia, a generalidade da própria ideia e a existência do objeto, o conteúdo das palavras [...]. Nesse sentido, a razão será chamada instinto, hábito, natureza (DELEUZE 2001, p. 22).

Hume propõe que, além de não haver em nossas mentes quaisquer ideias independentes da experiência, mesmo o que relaciona as ideias que temos é tão somente hábito, costume, frutos também da experiência (RODRIGUES, 2009). Propõe-se fazer uma ciência do homem. Para ele, trata-se de substituir uma *psicologia do espírito* por uma *psicologia das afecções do espírito*. A psicologia do espírito é impossível; ela não é passível de constituição, pois não pode encontrar em seu objeto nem a constância nem a universalidade necessárias; somente uma psicologia das afecções pode constituir a verdadeira ciência do homem (DELEUZE, 2001).

Miranda e Soares, citando Deleuze, afirmam que é na repetição da experiência, ou seja, no hábito de adquirir hábitos, que forjamos isso que chamamos de espírito, alma, consciência, subjetividade. Por isso, no que se refere especificamente à questão da subjetividade, Hume subverte a concepção cartesiana. O espírito em nada se distingue do conjunto das idei-

as; não há uma substância espiritual, uma natureza espiritual que funcione como suporte das ideias ou como um lugar onde as ideias se deem (GARCIA-ROZA, 1988). Ao invés disso, Hume defende a possibilidade de podermos conhecer a realidade somente através dos dados experimentais obtidos, estes, através dos sentidos como tato, degustação, audição, visão e olfato. (JOTA, 2010). O processo psicossocial é atravessado por experiências simbólicas intimamente relacionadas com a esfera concreta, material e social: a "subjetividade" só existe enquanto materialidade. (NOGUEIRA, 2009).

O “eu”, portanto, nada mais é do que um feixe de percepções. Não somos os mesmos que fomos, nem que seremos; mas, tudo o que temos agora é força do hábito, do costume, da memória, a única coisa que assegura a continuidade do que chamamos o “eu” (RODRIGUES, 2009).

O sujeito é, pois, tão somente duração, persistência no tempo de um conjunto de afirmações e crenças decorrentes dos hábitos que qualificam o indivíduo e lhe conferem não “a identidade”, mas “uma identidade”, por definição provisória, que será passível de mudança tão logo mudem as experiências que conformam seus hábitos. (MIRANDA, SOARES, 2009, p.413)

Quais seriam as implicações práticas da teoria essencialmente materialista de Hume? Basicamente, entendemos que, segundo o autor, tudo o que constitui nossa subjetividade é baseado em experiências, em dados produzidos pelos sentidos. Entretanto, esse pensamento não sobreviveu até hoje sem ter passado por críticas: Immanuel Kant (1724-1804), filósofo prussiano considerado um dos maiores nomes da filosofia de todos os tempos, se opôs à teoria de Hume admitindo a existência de conhecimentos *a priori*⁷, ou seja, não derivados da experiência; independente dela. Mesmo assim, Kant não descarta a relação entre subjetividade e materialidade, pelo contrário, ele reafirmou que a origem do conhecimento é a experiência, se alinhando aí com o empirismo, embora tenha colocado certas condições *a priori* para que as impressões sensíveis se convertam em conhecimento, fazendo assim uma concessão [que não deve ser levada ao extremo] ao racionalismo.

Segundo Miranda e Soares (2009, p. 414), com a inserção teórica da experiência como construtora de subjetividade, em oposição ao pensamento cartesiano de entendimento da subjetividade como unificada, essencialista e universal, já podemos perceber o novo panorama para discussão do tema. Não é possível falar de *subjetividade em geral* nem de *Sujeito Universal*, mas somente de *subjetividades práticas e sujeitos que se constituem na experiência*

⁷ Ver KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (coleção Os Pensadores)

social, em seus trajetos singulares na sua família, na escola, na rua, no seu corpo, na caserna, no escritório, etc.

Não estamos mais no mundo das representações e das essências que caracteriza o pensamento platônico/hegeliano, mas dos acontecimentos cotidianos e prosaicos, nos quais nos movemos e nos constituímos. Ora, se é na repetição dos hábitos e nas relações estabelecidas entre os termos que o que chamamos de ‘espírito’ se constitui, já se pode entrever uma subjetividade material (ainda que incorpórea porque produzida por sentidos), imanente (porque se forja sempre neste mundo e com as coisas que dele fazem parte), marcadamente relacional (ao contrário do *solipsismo* racional do sujeito epistêmico cartesiano), associacionista e interativa, porque é apenas na interação entre matéria-sensível e matéria- vibrátil (sons e tímpano, cores e olho, calor e pele, em suma, relação entre termos) que se forja o “espírito”. (*Idem:Ibidem*)

Em suma, nesse panorama da subjetividade sob o ângulo de sua materialidade, as subjetividades são *produzidas*. (*Idem*, p. 415). Numa linha crítica semelhante à de Hume ao cartesianismo, principalmente no que diz respeito ao *modelo de representação*, tivemos os mais contemporâneos Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992). O primeiro foi um filósofo francês muito influente não só na sua área, como também na literatura, cinema e belas artes. Já o segundo foi amigo colaborador de Deleuze em suas obras filosóficas, trazendo a importante contribuição da psicologia (principalmente a psicanálise) para a reflexão.

Analisando a teoria de Guattari, podemos considerar a produção de subjetividade como:

[...] um fluxo contínuo de sensações, modos de existir, amar e comunicar, de imagens, sons, afetos, valores e formas de consumo literalmente fabricadas no entrecruzamento de instâncias sociais, técnicas, institucionais e individuais, estamos radicalizando as possibilidades dos *engendramentos de subjetividades*. No limite, é possível talvez considerar que todos os sujeitos e coletivos humanos, institucionalizados ou não, com maior ou menor grau de instrução e de conhecimento tecnológico, são produtores de subjetividade. (MIRANDA, SOARES, 2009, p. 415)

Nas palavras do próprio Guattari, esses *engendramentos de subjetividades* são *plurais* e *polifônicos*, e não têm relações hierárquicas fixadas definitivamente:

Considerar a subjetividade sob o ângulo da sua produção não implica absolutamente, a meu ver, voltar aos sistemas tradicionais de determinação do tipo infra-estrutura material - superestrutura ideológica. Os diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente. Pode ocorrer, por exemplo, que a semiotização econômica se torne dependente de fatores psicológicos coletivos, como se pode constatar com a sensibilidade dos índices da Bolsa em relação às flutuações da opinião. A subjetividade, de fato, é plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação

que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. (GUATTARI, 1992, p.11)

De acordo com Fabiano e Parpinelli (2007, p. 2): falar de subjetividade

[...] não é falar sobre uma essência ou uma realidade já dada, muito menos de alguma estrutura sempre idêntica a si. Entende-se a subjetividade como um processo de subjetivação, no qual o sujeito se apresenta como resultado da convergência de vetores de subjetivação da ordem do coletivo. Desse modo, falar em subjetividade é falar num processo de produção de si, que ganha forma ao se conectar com múltiplos elementos como: as relações familiares, a mídia, a cultura, a arte, a violência social, entre outros. Pensar a subjetividade enquanto produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais, é concebê-la como um sistema vivo e se abrir para entender o outro com um ser mutável, que não se encontra, necessariamente, preso a uma identidade fixa. A própria noção de identidade se perde dentro deste contexto. Qualquer tentativa de rotulação pode ser desfeita pela pulsação da subjetividade, ou seja, o movimento subjetivo possibilita ao sujeito se desprender de rótulos e estigmas e constituir outros planos existenciais. Desse modo, a subjetividade funciona como uma usina que produz incessantemente sensibilidades, pensamentos, emoções, desejos, modos de ser, posturas políticas, relações de interação social, entre outros.

“Chegamos então a uma definição provisória do o que estamos chamando aqui de subjetividade: tudo aquilo que concorre para a produção de um “si”, um modo de existir, um estilo de existência” (MIRANDA, SOARES, 2009). Com essa definição em mente, começa a ficar evidente a possibilidade de a *produção artística* ser parte da nossa *produção de subjetividade*.

Mas, antes de prosseguirmos, é importante explicitar alguns conceitos que ajudarão a compreender o prisma da *subjetividade como produção*. Esses conceitos foram formulados nas obras de Guattari e Deleuze, que tratam de conceitos como a Caosmose, Desterritorialização, Singularidade, Capitalismo Mundial Integrado, Rizoma, Produção de Subjetividade e outros mais.

É de primeira importância reconstruir a definição de “máquina” já tão bem estabelecida dentro do senso-comum, que naturalmente associa essa palavra a dispositivos técnicos. A proposta de Guattari é olharmos para esse conceito de forma muito mais ampla.

O primeiro tipo de máquina em que pensamos é o dos dispositivos materiais. São fabricados pela mão do homem - ela mesma substituída por outras máquinas - e isso segundo concepções e planos que respondem a objetivos de produção. Denomino essas diferentes etapas de *esquemas diagramáticos finalizados*. Através dessa montagem e dessa finalização, se coloca de saída a necessidade de ampliar a delimitação da máquina *stricto sensu* ao conjunto funcional que a associa ao homem através de múltiplos componentes: componentes materiais e energéticos; componentes semióticos diagramáticos e algorítmicos (planos, fórmulas, equações, cálculos que participam da fabricação da máquina); componentes sociais, relativos à pesquisa, à formação, à organização do trabalho, à ergonomia, à circulação e à distribuição de bens e

serviços produzidos; componentes de órgão, de influxo, de humor do corpo humano; informações e representações mentais individuais e coletivas; investimentos de "máquinas desejantes" produzindo uma subjetividade adjacente a esses componentes; máquinas abstratas se instaurando transversalmente aos níveis maquínicos materiais, cognitivos, afetivos, sociais, anteriormente considerados. (GUATTARI, 1992, p. 46)

As máquinas, portanto, podem ser:

“[...] corpos sociais, complexos industriais, formações psicológicas ou culturais, bem como complexos de desejos agenciando indivíduos, materiais, instrumentos, regras e convenções que, em conjunto, constituem-se máquina. As máquinas são junções de pedaços heterogêneos, a agregação que transforma as forças, articula e impulsiona seus elementos e os coloca em estado de contínua transformação”. (BROECKMAN, 2001, p.116, *apud* MIRANDA, SOARES, 2009.)

“A partir do prisma da subjetividade como produção, percebemos, enfim, que habitamos um estranho mundo povoado de máquinas por todos os lados. Estamos, desde sempre, entrando em máquinas com o mundo” (MIRANDA, SOARES, 2009). Podemos ver, então, que as máquinas nos cercam porque fazem parte do nosso contexto tanto *humano* quanto *não-humano*. Nas palavras de Guattari:

As condições de produção evocadas nesse esboço de redefinição implicam, então, conjuntamente, instâncias humanas inter-subjetivas manifestadas pela linguagem e instâncias sugestivas ou identificatórias concernentes à etologia, interações institucionais de diferentes naturezas, dispositivos maquínicos, tais como aqueles que recorrem ao trabalho com computador, universos de referência incorporais, tais como aqueles relativos à música e às artes plásticas ... Essa parte não-humana pré-pessoal da subjetividade é essencial, já que é a partir dela que pode se desenvolver sua heterogênese. Deleuze e Foucault foram condenados pelo fato de enfatizarem uma parte não-humana da subjetividade, como se assumissem posições anti-humanistas! A questão não é essa, mas a da apreensão da existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de "faculdades da alma", de relações interpessoais ou nos complexos intra-familiares. A subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou dos "maternas do Inconsciente", mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas. Assim, um certo equilíbrio deve ser encontrado entre as descobertas estruturalistas, que certamente não são negligenciáveis, e sua gestão pragmática, de maneira a não naufragar no abandonismo social pós-moderno. (1992, p.20)

Também é importante entender o conceito de *rizoma* formulado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1995). Na concepção dos autores, as diferentes conexões realizadas no movimento de constituição da subjetividade ocorrem de maneira rizomática. Pode-se dizer que o rizoma consiste em “alianças e conexões efetuadas pela conjuntura de elementos desprovidos de pontos de chegada ou partida, mas imersos no princípio de heterogeneidade e multiplicidade.” Assim sendo, “o rizoma se caracteriza por sua capacidade de contínua conexão, pela

abertura para o heterogêneo e pelo princípio de multiplicidade.” (FABIANO, PARPINELLI, 2007, p. 3).

A subjetividade não pode ser vista como uma linha progressiva, uma evolução, [...] ela é da ordem da aliança, da involução, antes, é efetivamente criadora, tudo se processa pelo meio e não pelos extremos. Com isso, a subjetividade não deixa de promover uma perspectiva rizomática, pois as ramificações não têm início e também não se sabe o fim. (BRITO, 2012)

Os conceitos de máquina e rizoma revelam a natureza complexa do conceito moderno de “subjetividade”, e parecem convergir para a *polifonia*⁸ de informações e de dados advindos das nossas experiências sociais, quanto com a natureza, com o espaço, com energias e sistemas. Não há um modelo, nem uma fórmula de abordagem que seja ao mesmo tempo simples; objetiva e capaz de abarcar todas as perguntas e respostas sobre a subjetividade. Vivemos num mundo em que subjetividades estão “sendo produzidas por todos os lados em agenciamentos insuspeitos, materializando-se no cotidiano, em nossas relações familiares, afetivas, institucionais, libidinais.” (MIRANDA, SOARES, 2009, p. 419).

Diante dessa intensa polifonia, a cidade moderna emerge como fruto de curiosidade, uma vez que ela é o meio que favorece a propagação dessa multiplicidade de vozes:

Lembre-mos, a título de exemplo, um início de dia em alguma família de classe média brasileira. Os filhos tomando café da manhã em frente à televisão, o cachorro latindo e mãe preocupada com os afazeres domésticos, o “corre-corre” para apressar as crianças para irem à escola. Latidos estridentes, comerciais na televisão, as admoestações da mãe aos filhos que se engalfinham ou que troçam uns dos outros. A campainha toca, o alarme do carro dispara, pode-se ouvir uma música ao longe. Neste burburinho, concerto de vozes e ruídos inumanos, quem está falando? A pergunta pelas instâncias definidas de enunciação de discurso já não parece fazer mais sentido, pois o que se tem efetivamente é uma multidão de vozes, a polifonia familiar matutina (MIRANDA, SOARES, 2009, p. 418).

É possível perceber a polifonia nessa descrição de uma manhã aparentemente ordinária de uma cidade qualquer? A cidade parece impor seu próprio ritmo. O italiano Massimo Canevacci, antropólogo e Doutor em Letras e Filosofia, ao descrever São Paulo, diz que ela é “uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os ma-

⁸ Guattari faz uso do conceito de polifonia da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, para enfatizar o caráter heterogêneo e social da subjetividade. “O pensador russo, em sua teoria sobre a linguagem, adota uma perspectiva dialógica, onde o mundo é permanentemente construído no diálogo que remonta a inúmeras vozes, apontando para uma realidade polifônica. O enunciado proferido por um sujeito, além de ter que ser relacionado com seu contexto para poder ser compreendido, não é em absoluto uma prática individual, visto que, sua fala representa um entrecruzamento de diversas vozes, de diversos discursos que lhes são anteriores” (MIRANDA, 2000, p.39)

teriais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, [...] A cidade se apresenta polifônica desde a primeira experiência que temos dela”. (CANEVACCI, 2011)

Já vimos aqui que o espaço não é tão somente um conceito que delimita um espaço físico e mensurável, mas também é composto pela ideia do social, pela subjetividade. É evidente, nesse momento, que não podemos compreender a dimensão subjetiva desconectando-a da realidade, tratando-a como algo autônomo (NOGUEIRA, 2009). A subjetividade depende de agenciamentos, e a cidade emerge nesse contexto como um espaço de natureza tão particular que poderia permitir produções de subjetividades bastante próprias. Contudo, segundo Nogueira:

[...] as teorias sobre cidade — teorias que, em sua maioria, se pautam no cartesianismo — não costumam dar conta disso, da incompletude da cidade, de sua pluralidade. Em geral, as teorias convencionais não sabem ver as cidades da cidade. São as teorias empregadas rotineiramente: modelos e modeladoras. Pois, antes de tudo, teorias não deveriam ser feitas para utilização pragmática. Ao contrário do que se é compreendido convencionalmente, as teorias são modos reflexivos de ver o mundo. Os modelos teóricos convencionais não fazem mais do que recortar a cidade como se a tesoura fosse, no mapa, a expressão das cidades — no interior da cidade — que todos carregam em si. Os modelos teóricos tampouco costumam comportar a diversidade das cidades espalhadas pelo mundo contemporâneo. (2013, p.18)

Entende-se que a cidade é narrada com diversas técnicas interpretativas, cada qual diferente uma da outra (CANEVACCI, 2011). Procurei, até aqui, mostrar porque desejo evitar, citando Maria Luísa Magalhães Nogueira, os “modelos teóricos” convencionais. Parece que a busca por uma teoria universal que abarque toda a realidade do espaço, da subjetividade e da cidade é um esforço fadado à miopia. Minha proposta, como esse trabalho, não é interpretar a cidade e a subjetividade sob todos os ângulos possíveis, mas ao invés disso, contribuir para o entendimento sobre o assunto trazendo minha própria forma de “ler” o objeto de estudo: o ponto de vista do fotógrafo – na posição de um autêntico produtor de subjetividades – sobre o urbano e como a fotografia possibilita a produção desse espaço. Segundo CIDADE (2002, p. 4) “As artes visuais, e especificamente a fotografia, possibilitam uma linguagem indireta e ao mesmo tempo subjetiva sobre as transformações do espaço”. Isto nos faz pensar sobre o olhar singular do sujeito, que por sua vez também diz respeito ao contexto urbano como um todo. O “olhar singular do sujeito” é uma única voz, a conviver com diversas outras. Mas, se o pesquisador for capaz de utilizá-las em conjunto, elas ganham força de representatividade, formando uma imagem da cidade enquanto espaço de pluralidade. Esta pesquisa nada mais é do que

mais uma voz na multidão, e isso não é, de forma alguma, um atestado de insignificância, mas sim o reconhecimento de que é uma *parte constituinte do todo*.

Mantendo isso sempre em mente, para que possamos prosseguir, vamos retomar as informações essenciais deste capítulo até aqui: *subjetividades* são *produzidas* pelas *experiências*, e o *espaço*, dialeticamente, é tanto *produzido* pela *subjetividade* quanto *produtor da mesma*. Quais seriam as implicações disso no contexto urbano?

1.3 O Espaço da Cidade: Produto e Produtor das Subjetividades

Cidade: rede de lugares de existências, de densidades e de superfícies corpóreas. Lugares de movimento, de pressas, lentidões, pausas, asfixias e paralisias. Redes de encontros e territórios de desencontros. Lugares de vazios, desertos, sertões. Espaços do conhecimento, saberes e sabores. Territórios da razão. Lugares de afeto, de vivências, de experiências. Espaços de limites, de fronteiras e sobrevoos, de todas as espécies, que fazem ver o que do terreno é invisível. Lugares de perguntas e territórios de respostas. Territórios de fortes questões e de frágeis respostas provisórias. Lugares de derrotas sobre as quais não se fala: derrotas invisíveis. Lugares de expressão, de ação. Territórios de conquistas de poucos, quando muitos experimentam esquecimentos e fracassos. Cidade para poucos e de muitos. Moderna cidade, metrópole, globalizada cidade feita de teoria do planejamento e de prática política excludente. Cidade, também, de práticas de todas as espécies que fazem a existência e o existir na cidade e nos lugares da cidade; nas cidades da cidade. Espaços de técnica e de arte. Territórios de saberes desqualificados que, por sua vez, fazem a vida que, também, ignora a ciência. Saberes de arte. Arte de viver e de sobreviver. Arte de dar vida aos corpos de todas as espécies. Corpos-paisagem, lugares-cotidianos, territórios de possibilidades e significâncias. O verbete imaginado, de breves notas, de um só objeto, expressa contradições. A cidade é, também, feita dessas contradições e, em muitas circunstâncias, se expressa através delas. (HISSA, 2010)

O trecho acima retrata precisamente qual a importância de se entender o espaço como resultado e a condição da totalidade das relações sociais. O espaço lido pelo ponto de vista social traz uma riqueza de informações e interpretações possíveis que não pode ser simplesmente ignorada. É preciso observar, conhecer e viver este espaço social, que ultrapassa o espaço físico. O espaço deve ser analisado, se quisermos privilegiar a subjetividade de seus ocupantes, como algo estruturado socialmente, onde são trocados (em direção à preservação ou à mudança) objetos, ideias, intenções e afetos. (EWALD, et al, 2008) Portanto,

[...] o "espaço" não pode ser tomado por si mesmo, mas deve ser compreendido através do conteúdo a ele agregado pelos atores que de alguma forma ali inscrevem a história. O espaço é social e não existe sociedade sem espaço, a história não se escreve fora do espaço. No entanto, a história também não pode ser tomada por si só, pois precisa ser entendida de forma indissociável, por meio de sua espacialidade. (NOGUEIRA, 2009, p. 72)

Ainda segundo Nogueira (2009, p. 73), “a noção de espaço com qual trabalhamos leva-nos a pensá-lo a partir do movimento que sobre ele e com ele os atores sociais realizam a construção de suas emoções e representações.”

Assim, o espaço deve ser considerado a partir de sujeitos sociais e de sua história que é, por sua vez, inscrita no espaço, no construído e no que se apresenta também pela invisibilidade. Rigorosamente, somos então orientados a pensar a subjetividade também através da dimensão espacial. Ora, também não é possível construir uma análise do espaço "em si" - seria o mesmo que fazer uma análise do tempo. (*Idem: Ibidem*)

O espaço deve ser percebido "pelos sujeitos" que nele se movimentam, pela apropriação que dele é feita. Citando Milton Santos⁹, a autora afirma que "é o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto de análise social." Entendendo a importância do espaço, nesta perspectiva, o compreendemos como um "sistema de objetos e sistema de ações", vinculando-se necessariamente à atividade humana e aos produtos históricos dessa atividade. Assim sendo, o espaço seria:

[...] um objeto privilegiado de estudo das ciências sociais porque, como explica Milton Santos (1999), o espaço compreende a inter-relação de "um conjunto de objetos e de um conjunto de ações", logo, uma categoria histórica: compreendendo tanto a forma quanto o conteúdo histórico, ao mesmo tempo, "forma e função". A forma está ligada a uma imagem, a um mapa, a um desenho: a distribuição dos objetos - como a fotografia de uma favela, por exemplo. A função está ligada à ação, ao processo que moldou aquela paisagem denominada de favela - o trabalho, o processo histórico propriamente dito. Nota-se que essas duas esferas da dimensão espacial (forma e função) não podem ser dissociadas, de modo que uma dá sentido à outra, num processo constante e inesgotável." (NOGUEIRA, 2009, p.74)

Se já ficou claro o porquê de se estudar o espaço correlacionado à subjetividade, talvez caiba a pergunta: por que estudar o espaço da cidade, especificamente? Segundo Nogueira:

A necessidade de ordenação do território é uma das condições que funda o fenômeno social e a *cidade é o lugar onde vão se dar essas práticas sociais*, o lugar da concretude dos conflitos, da visibilidade do poder (sempre presente) e a invisibilidade do processo de dominação. Como vemos, a cidade é produto de lutas: trabalho social materializado, objetivado - produto de uma organização das relações sociais, da negociação política das diferenças. Nela, podemos conhecer a dimensão política da vida coletiva, ineliminável: a cidade é um fenômeno de origem político-espacial; nela encontramos a expressão física e dinâmica da estruturação das diferenças e, segundo Gomes (2002, p. 13), "poderíamos mesmo dizer que esta é uma de suas condições fundadoras". O tecido urbano é uma obra histórica que se produz continuamente, revelando as contradições das relações históricas que ali se movimentam - contradições produzidas a partir do desenvolvimento desigual das relações sociais que atingem efetivamente a dimensão subjetiva. (2009, p. 75)

⁹ SANTOS, Milton. O retorno do território, 1994 *apud* NOGUEIRA, 2009.

Em sua tese de doutorado, Nogueira escreve que a cidade, por existir em processo inacabado, permite usos que favorecem a produção de subjetividade:

Os ideais de cidade, os sonhos, os medos, os pertencimentos. As subjetividades e as racionalidades. As cartografias sensíveis e as cartografias cartesianas. De fato, a cidade existe em processo inacabado, tramado nas diversas ações do cotidiano, pelos “praticantes ordinários”, mas feito também do que rezam os especialistas, do traço planejado, de práticas organizadoras, da administração panóptica. Os usos, a despeito das racionalidades, *preenchem os espaços e produzem subjetivações*. (NOGUEIRA, 2013, p.18)

É possível depreender desse trecho que a cidade propicia produções de subjetividade particulares a esse espaço específico. Brasília – enquanto cidade planejada – parece ser especialmente intrigante nesse aspecto, principalmente porque contava com um plano urbanístico desde o começo. Mas, será que Brasília, na prática, pode ser resumida ao plano original? Será que Lucio Costa havia previsto com exatidão como se dariam os usos do espaço? O relato do arquiteto Haroldo Pinheiro, “que fazia as vezes de motoristas, anfitrião e guia turístico de Lucio Costa”¹⁰, entrega as respostas para essas perguntas citando a perspectiva do próprio criador:

“[...] doutor Lucio (já aos 82 anos) escapuliu. Sozinho, desceu a rampa que liga o Hotel Nacional ao Conic, foi ao Conjunto Nacional, andou pela Rodoviária. Era um trecho que ele havia imaginado como uma ‘mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées’. E o que ele viu foi coisa bem diferente. E não se decepcionou. Ao contrário, como declarou naqueles dias: ‘Isto tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isso. Eles estão com a razão, eu é que estava errado’”.¹¹

Lucio Costa estava errado por não conseguir imaginar precisamente o que aconteceria com a sua cidade? Não sejamos tão duros com ele assim como ele foi consigo próprio. Faz parte da beleza da cidade o traço planejado, de fato, mas também os usos inesperados; os pontos fora da curva: a rodoviária que vira feira, a esplanada que se transforma em pista de skate e os gramados em frente ao congresso que se tornam escorregadores para as crianças sentadas em cima de papelões. A mesa ordinária virou ponto de encontro para jogos de xadrez ou dominó. A parede é a superfície para o grafite. A entrequadra comercial vira palco de evento. A

¹⁰ http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2014/12/26/interna_cidadesdf,463543/lucio-costa-volta-a-brasilia-e-muito-diferente-do-que-eu-tinha-imaginado.shtml (Acesso em 18/05/15)

¹¹ Idem

pizzaria vira ponto de encontro; a igreja, inspiração para fotógrafos. O céu vira outdoor, reverenciado pelos moradores, pelos artistas, e principalmente pelos artistas moradores. As ruas vazias na madrugada podem ser o espaço de alguns poucos motoristas que saíram de casa apenas para apreciar a liberdade de não ter para onde ir. Um banco na praça é espaço de música e poesia. A casa que virou galeria. Azulejo que trás saudades e lembranças. Até um cheiro, como o da flor da Dama da Noite, pode trazer as mais profundas memórias e significados. É sempre intrigante pensar quão vazia seria a cidade se fosse apenas arquitetura, sem ninguém lá para vê-la, senti-la e vivê-la. Por isso, só é possível representar a cidade na sua integridade através do traço planejado se essa cidade nunca tiver, de fato, deixado o papel.

Franco e Van Stralen (2012, p.414), citando Maria Luísa Magalhães Nogueira (2009 *apud* FRANCO, VAN STRALEN, 2012), dizem que:

O espaço seria um elemento fundamental para a construção da subjetividade, pois é nele que o homem se aventura no encontro com os outros, remetendo-se a um complexo de problematizações que advêm da experiência dos encontros. Tomar a consciência de si e a consciência do outro, no qual se imbrica o plano social, é um processo vivo e também provisório. O espaço é o elemento no qual desfilam as relações de poder, de subsistência e em que os homens e as mulheres imprimem suas marcas.

Estamos mergulhados em subjetividade, tanto nossa própria quanto a dos outros que nos rodeiam. Somos atores que produzem e consomem subjetividade, afinal, não se pode imaginar a existência humana sem seu consequente relacionamento com objetos, sentimentos e experiências, o que, evidentemente, se dá de forma particular de indivíduo para indivíduo. Isso pode levar a pensar, a princípio, que esses engendramentos de subjetividade que ocorrem na cidade favorecem a heterogeneidade, cada voz teria seu próprio timbre, único, singular, individual, irreprodutível, frente às outras que ele convive e interage diariamente, afinal, cada um teve suas experiências que nunca foram e nunca poderão ser reproduzidas por ninguém exatamente da mesma forma, por isso cada produção é inteiramente singular e única. Isso soa muito bem em tese, mas na prática o que observamos é, muitas vezes, um movimento contrário. Não é de se surpreender que na era da *reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 2000) a subjetividade muitas vezes seja “reprodução” ao invés de “produção”.

Enquanto espaço de contradições, a cidade permite tanto a singularidade quando a massificação cultural. A pergunta é se, na prática, “há de fato uma produção de subjetividade(s) altamente diferenciada(s) ou, ao contrário, o que se tem é uma função subjetiva hegemônica e homogeneizante de todas as outras formas de existir?” (MIRANDA, SOARES, 2009, p. 419).

Para começarmos a responder a esse questionamento, é importante entender que estamos rodeados não apenas por subjetividades na sua mais pura forma – heterogênea por natureza – mas também por um contexto político-econômico-social que é naturalmente homogeneizador, por assim dizer. Em *O capital como integral das formações de poder* e *O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular* (1981), Guattari

[...] problematizou as relações de produção do capitalismo contemporâneo, apresentando sua dimensão econômica e subjetiva. Para Guattari, da mesma forma que o capitalismo contemporâneo utiliza-se da produção econômica para se expandir, ele necessita também de certo tipo de subjetividade para assegurar sua reprodução econômica. (CAMARGO, 2011, p.69)

Chamado por Guattari de *Capitalismo Mundial Integrado*, ou simplesmente CMI, o que temos é um cenário hegemônico permeado por uma máquina de opressão que atua em duas frentes distintas: repressão direta no plano econômico e social e a instalação repressiva na própria forma que produzimos subjetividades. (MIRANDA, SOARES, 2009)

A hegemonização dos valores capitalistas, por meio da produção de subjetividade, só é possível quando uma série de equipamentos coletivos – a escola, a igreja, a família, a mídia, os partidos políticos, as empresas, sindicatos, revistas, programas de televisão, centros de saúde, etc. – preparam a subjetividade do indivíduo para se apropriar dos valores capitalistas. (CAMARGO, 2011, p.70)

Dessa forma, segundo Camargo (2011, p.71):

[...] o capitalismo busca fazer com que todos os setores não produtivos da sociedade tornem-se adjacentes ao setor produtivo e que de certo modo possam também produzir. O que ocorre na escola, como também em outros equipamentos coletivos, é um investimento do capital em forma de produção de subjetividade sobre o desejo.

De acordo com Miranda e Soares (2009, p. 420), “num mundo onde o Capital é o referente geral das relações humanas, independentes das chamadas ideologias políticas que na atualidade tornaram-se indiscerníveis, assistimos a uma mercantilização e massificação dos modos de vestir, de se alimentar, de sentir, de amar, de consumir”:

A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro - em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. (GUATTARI, ROLNIK, 1999 *apud* MIRANDA, SOARES, 2009)

O CMI é diretamente associável, portanto, à massificação da cultura na atualidade, ao determinar gostos e valores em escala mercadológica. Demarca um clima dominante em que é priorizada a lógica do sempre igual, do tudo semelhante, integrando assim uma subjetividade resistente ao heterogêneo e ao diferente.

A subjetividade capitalizada, produzida pelos equipamentos coletivos, tem a função de tornar homogêneos os valores do capitalismo, preparando os indivíduos para a produção econômica e subjetiva. Mesmo que um indivíduo, que passou pelos equipamentos coletivos, não consiga ser inserido no mundo do trabalho para produzir, ele estará apto para reproduzir as relações subjetivas capitalizadas. (CAMARGO, 2011, p.71)

Desse modo, a tendência maior é o da reprodução de conhecimentos já estabelecidos, mesmo que esse movimento implique na falsa sensação da criação do novo.

Somam-se ao Capitalismo Mundial Integrado algumas “síndromes” que a cidade foi criando, progressivamente, nos últimos séculos. Voltamos às contradições: se a cidade é fundada no princípio do reconhecimento da alteridade – afinal, é espaço de inevitável convivência com o *outro* – então como é possível que tenhamos muros cada vez mais altos e reforçados nos condomínios? Cada vez mais dispositivos de controle, segregação e vigilância? Como o “espaço social” virou “espaço antissocial”, com indivíduos cada vez mais isolados, preocupados cada vez mais com a vida virtual, vidrados em seus celulares, encapsulados pelos seus carros? O que vemos são pessoas tentando viver dentro das “normas”, cada vez mais dentro do “padrão”. Nesse mundo do sucesso dos estereótipos, da “colonização cultural”, do outro como objeto descartável, a memória parece ter se esquecido do significado da alteridade. É como se a cidade moderna tivesse se transformado na *cidade do medo*.

Em boa parte, isso pode ser observável na *cidade privatizada* – que confunde potência de vida com aumento de segurança, policiamento e busca constante pelo conforto absoluto¹² – em detrimento da *cidade pública* – que favorece a alteridade. O negligenciamento da relação com o outro acarreta a homogeneização da produção de subjetividades, favorecendo a massificação pelo sistema. Tudo isso faz com que as coisas sejam mais previsíveis, e com a previsibilidade vem o controle, com o controle, a segurança. Entretanto, esse fetiche pela segurança inviolável trai o fundamento básico da subjetividade, que é a criação, a autenticidade, a inventividade e a singularidade. Ela se perde num mar de vozes que, na prática, soam as mesmas.

¹² NOGUEIRA, 2013

A subjetividade privatizada na contemporaneidade se volta para dentro, despreza o outro em nome da proteção e celebração de uma suposta intimidade. Tal intimidade-privacidade vem sendo, inclusive, exibida de modo cuidadosamente selecionado nos diversos suportes tecnológicos e midiáticos, gerando uma aparente inserção no público, uma aparente publicização, mas que se mostra apenas a extensão (ou hegemonia) do privado. Não deixa de ser curioso o convite repetitivo para se compartilhar nas redes sociais; um compartilhamento que solicita pouco ou nada de envolvimento e implicação, feito de exibição seletiva. De acordo com Marilena Chauí, vivemos o encolhimento do espaço público e o alargamento do espaço privado. (NOGUEIRA, 2013)

Pode parecer um caminho sem volta, ou um beco sem saída. Subjetividades sendo podadas de sua potência heterogênea por um sistema que é muito complexo e difícil de entender, por ser invisível aos olhos. Nesse momento, a pergunta lançada por Miranda e Soares (2009, p.420) emerge como prioridade a ser respondida: “em meio à produção massiva em nível mundial de certos modos de agir, vestir e amar veiculados hodiernamente pelos *mass-media* e consumidos por multidões, é possível pensar em produzir subjetividades singulares e singularizantes, que escapem às modelizações dominantes?” Há alguma forma de se opor ao enrijecimento da subjetividade?

Este é o grande diferencial da teoria guattariana em relação a outras teorias da psicologia social sociológica que também levaram em conta a influência do contexto capitalista na produção de subjetividade. Enquanto outras abordagens ¹³ foram incapazes de encontrar pontos de ruptura em relação a esse modo de subjetivação homogeneizante, Guattari sugere que, através de modos de subjetivação singulares que poderíamos chamar de “*processos de singularização*”, podemos:

[...] encontrar uma maneira de recusar esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e tele comando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATTARI, ROLNIK, 1999 *apud* MIRANDA, SOARES, 2009, p.16-17)

Segundo Fabiano e Parpinelli (2007, p. 8), “entender a subjetividade sob uma perspectiva rizomática possibilita compreender o homem inserido numa miríade de conexões na qual o heterogêneo e a pluralidade se fazem presentes” e também “a concepção de que o homem pode se configurar como agente ativo no processo de subjetivação, na constituição de seus campos referenciais”. O autor defende que o fortalecimento da formação crítica e reflexiva

¹³ Por exemplo, a teoria crítica da escola de Frankfurt, ou a teoria do pós moderno Jean-François Lyotard.

dos sujeitos “viabiliza práticas e interações sociais que geram atitudes existenciais mais criativas, singulares, capazes de por em questão redundâncias comportamentais que se determinam como constituição regressiva da subjetividade”. O desenvolvimento da capacidade crítica “proporciona condições intelectuais e emocionais para desenvolver a consciência do movimento de massificação e engendrar processos de alteridade, assumindo uma postura ativa na constituição de sua própria subjetividade e da realidade na qual se insere”.

Num mundo em que vivenciamos o extremo recrudescimento do individualismo, a produção de uma subjetividade massificada é vendida como promessa de singularização para milhões de sujeitos. No entanto, mesmo neste contexto de laminação das subjetividades, é possível singularizar no cotidiano, ensejando pequenas práticas que sejam focos de criatividade e de experiências de vida enriquecedoras das relações das pessoas com o mundo. Em sua crescente expansão, é próprio do capitalismo oferecer perigo para si mesmo, abrindo frestas, fendas, fissuras, a força motriz do processo de singularização (CAIAFA *apud* MIRANDA, SOARES, 2009). No entanto, como nos ensinou Guattari, nada está dado, é preciso, a partir da compreensão de que a subjetividade é constantemente produzida, lutar por novos campos de possibilidades, inventando no cotidiano novos modos de existência, novas relações consigo mesmo e com o mundo. (MIRANDA, SOARES, 2009)

A forma pela qual o indivíduo vive essa subjetividade, de acordo com Guattari, pode oscilar entre: “viver a subjetividade da forma tal como a processaram por meio de uma relação de alienação e opressão ou através de uma *relação de expressão e criação*, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização.” (GUATTARI, 1999, *apud* CAMARGO, 2011, grifo meu).

No esforço de redescobrir o caráter singular e heterogêneo da subjetividade, constantemente oprimido pelo contexto do CMI, a arte se apresenta como ferramenta de resistência e emerge como “força motriz” capaz de recompor universos de subjetivação. Nas palavras de Guattari:

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais conseqüentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias... (1992, p. 115)

Para Guattari, portanto, o capitalismo pós-industrial, ao mesmo tempo em que almeja uma produção de subjetividades homogeneizadas e padronizadas, abre, involuntariamente, uma brecha para a possibilidade de construção heterogênea e singular da subjetividade. Se-

gundo Souza (2008, p. 120), a percepção desse fato só pode se efetuar caso se leve em consideração

[...] a existência de elementos não completamente redutíveis ao social, elementos estes que podem desempenhar um papel central na produção da subjetividade. A interação com as máquinas, com a arquitetura, a arte e a filosofia, permitiriam a criação de espaços de subjetivação não laminados pelo capitalismo e, por isso mesmo, a criação de subjetividades singularizadas.

Portanto, se a arte oferece a possibilidade de resistência ao modelo hegemônico capitalista, e a fotografia é uma forma de ser fazer arte, começamos então a estabelecer as ligações entre a fotografia e a produção de subjetividades individualizadas, e então poderemos entender melhor como essa forma de expressão pode ser capaz de produzir e refletir sobre o espaço da cidade em que vivemos.

2 FOTOGRAFIA E PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

Antes de começarmos a falar sobre a fotografia e produção de subjetividade, no contexto do CMI, é importante lembrar que minha proposta aqui não é a de afirmar a arte – ou nesse caso a fotografia – como ferramenta suprema; superior às outras na jornada de compreender a cidade e também de subvertê-la. Entretanto, tentarei demonstrar que ela não deve ser ignorada como objeto de estudo quando refletimos sobre a sociedade, o espaço e a subjetividade, e por esse motivo ela assume uma posição central neste trabalho. André Rouillé, professor na Universidade Paris 8 e diretor do site de arte contemporânea *Paris-art* (além de autor de sete livros sobre fotografia), é um pesquisador renomado e reconhecido por ser um dos poucos autores que também estabeleceu a fotografia como objeto central de estudo. Sua obra mais famosa, intitulada *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (São Paulo, Ed. Senac, 2009) faz menção à situação da fotografia no campo acadêmico:

“No plano das pesquisas, das teorias e dos textos, a fotografia é um objeto novo. Tão novo quanto seu reconhecimento cultural. E, em razão disso, continua amplamente inexplorada, ignorada ou abandonada por autores e teóricos, tendo seu interesse e sua complexidade geralmente subestimados. Às vezes, também, sendo maltratada, ou julgada apressadamente.” (ROUILLÉ, 2009, p. 16)

No esforço de não cometer nenhum dos pecados aos quais Rouillé se refere, vou começar defendendo a fotografia como possibilidade de produção de subjetividades singulares frente a um contexto que costuma favorecer o homogêneo para, logo em seguida, refletir sobre sua influência na produção do espaço usando, para isso, Brasília e, principalmente, a área

do eixo monumental como exemplo para essa reflexão. Antes disso, farei primeiramente um percurso pela história da fotografia em geral, falando sobre como ela passou de mero dispositivo técnico fadado a gerar imagens realistas ao status de uma autêntica ferramenta de produção de subjetividades, para então refletir sobre o surrealismo como o principal movimento a subverter os padrões tradicionais de arte e representação do espaço e, enfim, focar em como os recursos surrealistas foram utilizados, na prática, por Ezra Stoller e Marcel Gautherot, para trazer uma nova visão do espaço, sem compromisso com a realidade e com o espaço físico necessariamente, mas sim um espaço imaginário e subjetivo.

2.1 A história da fotografia e sua “ruptura” com a realidade

A legitimidade cultural e artística da fotografia é recente. Segundo Rouillé (2009, p.339):

“No decorrer dos anos 1980, a fotografia – enquanto material de registro, material inscritevel e razão maquínica, isto é, enquanto material de captura mimética e tecnológica – adquire um lugar importante na arte, por razões ligadas às profundas evoluções da fotografia, da arte e do mundo, pois as eras do carvão e do ferro, da mecânica e da química, são sucedidas pela era eletrônica, isto é, um novo estado da ciência, da indústria e da informação e de novas necessidades em imagens, que ultrapassam em muito as capacidades do procedimento fotográfico, criticam-no de obsolescência, e colocam-no às margens da produção. Essa diminuição das funções práticas do procedimento é acompanhada de uma valorização estética das imagens, favorecendo a ascensão de uma arte e de um mercado de arte fotográficos, bem como o acesso da fotografia ao patamar de material artístico.”

Esse trecho deixa claro que a fotografia passou por duas grandes fases. Num primeiro momento, era valorizada mais por suas funções práticas, objetivas, de pretensão científica e, num segundo momento, deu-se a valorização de suas propriedades estéticas e artísticas.

Nos primórdios da história da fotografia, portanto, acreditava-se que a imagem produzida pela máquina ia exatamente na direção oposta à da subjetividade, devido a sua precisão mecânica. Frequentemente comparada à pintura, era vista não como forma de expressão artística, e sim como forma de reproduzir fielmente o real, num rigor supostamente científico – afinal, substituía a difícil e complexa habilidade com as mãos, características dos bons pintores, pela mecanização e sua até então inédita capacidade de *grafar com a luz*; transcrevê-la. Em suma, nesta fase a fotografia era vista como ferramenta de mimese do real.

Esse pensamento, voltado cegamente apenas para uma questão técnica e ignorando várias outras, se proliferou por muitos anos, tendo sido ressaltado nas críticas feitas por Baude-

laire, em um célebre texto de 1859¹⁴, que consolidava a má receptividade da fotografia entre críticos e artistas no século XIX. Contudo, a “*absoluta exatidão material*” preconizada por Baudelaire nunca se confirmou, mesmo com a evolução da técnica, dos aparelhos e dos meios de produção fotográficos. Mesmo assim, o estigma da fotografia como representação análoga ao seu objeto ou referente ou prática puramente documental se estendeu por mais de um século após o surgimento do primeiro *daguerreótipo*¹⁵.

Esse primeiro momento na história da fotografia, de acordo com Philippe Dubois em sua obra *O Ato Fotográfico*¹⁶, se caracteriza, portanto, como “espelho do real”; o ápice do *discurso da mimese*. Fazendo um paralelo com a teoria semiótica de Pierce¹⁷, a fotografia adquire, nesse período, a ordem do *ícone* (representação por semelhança). (DUBOIS, 1993, p. 45)

Posteriormente, tivemos um período no século XX em que Dubois aponta a predominância do *discurso do código*. A fotografia, nessa época, foi interpretada por diversos autores e artistas como transformadora do real, pois se começa a abandonar a ideia de que esta é uma prática que possa reproduzir perfeitamente o real, contestando a pretensa neutralidade da câmara escura e a *pseudo*-objetividade da imagem fotográfica, em favor da ideia que ela seria eminentemente codificada, subordinada a um sistema de regras utilizadas de forma convencionalizada para comunicar algo. Um dos argumentos mais contundentes nesse sentido é que a câmara escura força a imagem a ter uma concepção de espaço convencional, guiada pelos princípios da *perspectiva renascentista*¹⁸ e, exatamente por isso, não seria exatamente neutra e inocente (DUBOIS, 1993, p. 39). Já nesse período, portanto, começamos a perceber que a imagem fotográfica, antes vista como imagem de rigor neutro, científico, frio e matemático, passa a carregar consigo um forte traço de subjetividade, agora sofrendo influência de fatores humanos como nossa cultura e nossos códigos. Nesse período, segundo Dubois (1993, p. 45), a fotografia pode ser colocada na ordem do *símbolo* (representação por convenção geral).

O terceiro momento se distingue dos demais porque deixa de lado uma concepção que os dois anteriores ainda compartilhavam entre si: o da fotografia como portadora de um valor

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. “*Le public moderne et la photographie*” (1859), texto acessível no site: <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=467>

¹⁵ O daguerreótipo é considerado o primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público. Leva esse nome devido ao seu criador: Louis Daguerre.

¹⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP : Papirus, 1993. (Coleção Ofício de arte e forma)

¹⁷ Ver PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, ed. Perspectiva, 3ª ed., 2000.

¹⁸ Mais a frente, falarei sobre como o movimento surrealista abordou a questão do espaço em suas obras, incluindo a sua proposta de romper com o padrão da perspectiva renascentista.

absoluto, ou pelo menos geral – seja por semelhança, seja por convenção. Nesse período, a imagem fotográfica é reconhecida como possuidora de um valor todo singular ou particular, pois é determinada unicamente por seu referente e só por este: é traço de um real. Essa concepção é típica do discurso do *índice*.

Quando a fotografia é vista como índice – traço da realidade – ela começa a perder de fato a conexão, a princípio tão intrínseca, com a realidade. Vou explicar esse ponto através de um exemplo simples, tipicamente atribuído à fotografia surrealista, que é a técnica de fixar imagens em papel sensível à luz (fotograma), mas sem o intermédio da máquina fotográfica. Ao invés da objetiva, o referente (seja ele um objeto opaco ou translúcido) é fixado diretamente no papel que recebe certa quantidade de luz, antes de ser revelado normalmente. O resultado é uma “[...] composição de sombra e de luz puramente plástica, quase sem semelhança (muitas vezes é complicado identificar os objetos utilizados), onde conta apenas o princípio do depósito, do traço, da matéria luminosa.” (DUBOIS, 1993, p. 51)



Figura 1 – László Moholy-Nagy, *Photogram*, 1926

Observando esta imagem, podemos confirmar o que Dubois fala sobre a dificuldade de se discernir quais são os objetos usados. Podemos claramente ver silhuetas de mãos, um segundo objeto que parece ser um espelho, um terceiro objeto irreconhecível, e nada muito além disso. Esse é o atestado do grau de distância que esse tipo de representação fotográfica tomou da realidade: mal é possível apontar qual seu referente.

É importante destacar que essa cronologia de diferentes abordagens em relação à fotografia na verdade é um artifício didático que Philippe Dubois usa para refletir sobre o ato fotográfico. O próprio autor admite (1993, p. 46) que seu apontamento do discurso do índice

como sendo o mais recente é feito de forma tendenciosa. Até hoje as diferentes categorias semióticas se confundem e se misturam dependendo do autor que irá tratar da fotografia como objeto de estudo. O importante, ao recrutarmos o pensamento desse autor para a reflexão aqui presente, é provar que é possível defender a fotografia como produtora de subjetividades singulares, afinal, ela não precisa ter compromisso com a realidade e está, necessariamente, permeada de cultura, códigos, escolhas, e decisões. Nas palavras de Dubois (1993, p.51):

“[...] o princípio do traço, por mais essencial que seja, marca apenas um momento no conjunto do processo fotográfico. De fato, a jusante e a montante desse momento da inscrição "natural" do mundo sobre a superfície sensível, existe, de ambos os lados, gestos completamente "culturais", codificados, que dependem inteiramente de escolhas e de decisões humanas (Antes: escolha do sujeito, do tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc. - tudo o que prepara e culmina na decisão derradeira do disparo; depois: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais — imprensa, arte, moda, pornografia, ciência, justiça, família...). Portanto, é somente entre essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma "mensagem sem código"). Aqui, mas somente aqui, o homem não intervém e não pode intervir sob a pena de mudar o caráter fundamental da fotografia. Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais o abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da Referência em fotografia), mas ao mesmo tempo, esse instante de 'pura indicialidade', porque é construtivo, não deixará de ter consequências teóricas”.

Existe, ainda, outra polêmica sobre a fotografia como suporte artístico ou não se levarmos em consideração a facilidade de sua reprodução técnica. Embora as obras de arte, em essência, sempre pudessem ser reproduzidas seja por discípulos ou imitadores, a reprodução técnica e a facilidade e rapidez de produção de cópias, que começa a ocorrer a partir do século XIX, eleva as reproduções a um status sem precedentes na história da humanidade. A grande questão levantada por Walter Benjamin¹⁹ nesse sentido é que, na era da reprodutibilidade técnica, a obra de arte perde sua *aura* e seu status de culto: anula-se a unicidade e autenticidade do original, pois o mesmo é igualado à cópia.

Pode parecer, a primeira vista, que o discurso de Benjamin aponta para um estado fatalmente decadente da arte na era da reprodutibilidade técnica, como se ela tivesse perdido a essência que a tornava única e especial há tempos atrás. É necessário explicar que, na realidade, a teoria de Benjamin aponta para novas perspectivas em relação ao que chamamos de arte, mas com um caráter contraditório, análogo à teoria guattariana que prevê uma brecha no sis-

¹⁹ BENJAMIN (2000)

tema capitalista homogeneizador para a produção de subjetividades singularizadas. Segundo Miranda:

Para Benjamin não se trata de uma decadência ou degenerescência da arte, mas de mudança de estatuto. A obra de arte já não pode mais ser pensada em termos auráticos. Se, antes, o valor da arte existia enquanto valor de culto, no qual a própria presença das imagens tinha mais importância do que o fato de serem vistas, havendo uma restrição espaço-temporal de exibição, a exemplo dos templos e das igrejas, com a emancipação da arte de seu uso ritual elas passam a ser mais exibíveis – um quadro é mais passível de exibição do que um mosaico, e a fotografia de ambos mais ainda. Assim, a arte passa a ter valor enquanto realidade exibível. (2007, p. 32)

Sendo assim, a obra de arte passa a não ser mais valorizada necessariamente por sua suposta indivisibilidade, mas sim por sua capacidade de se expor em excesso, de chocar, de impactar, no mesmo movimento em que estes “objetos de culto”, efêmeros, rapidamente substituíveis, permanecem inacessíveis (MIRANDA, 2007, p. 34). Isso, no contexto do CMI, é o que faz funcionar a fábrica de pensamentos prontos: objetos e pessoas superexpostos na mídia, através de fotografias, do cinema, programas de TV – enfim, a publicidade em geral – se tornam alvo de cobiça e de consumo, adquirem significados (como símbolos de *status social*, ou *padrões de beleza*, por exemplo), e assim contribuem para uma sociedade em que cada vez se consome mais do mesmo, sustentando uma cultura alienante de homogeneização das subjetividades. Embora eu mesmo seja um apaixonado pela fotografia, não posso negar – ela teve e ainda tem um papel fundamental na proliferação de imagens padronizadas e estereotipadas. Isso é facilmente observável, por exemplo, nas redes sociais, que deveriam ser um espaço para proliferação e compartilhamento de ideias individualizadas e polifônicas, mas muitas vezes refletem o oposto, através de repetições de padrões estéticos, como a estética *vintage* do *Instagram*, emprestado das antigas câmeras instantâneas *Polaroid* – que hoje inclusive voltaram a serem objetos cobiçados graças ao sucesso dos filtros que remetem à fotografia analógica – ou a moda que se proliferou entre usuários da plataforma *Tumblr* de misturar fotos com a estética *vintage* e texto, sobrepondo a imagem.

Felizmente, segundo Miranda (2007, p. 36), podemos inferir que apesar da preponderância da vivência pautada no imediatismo do consumo, “há algo de duração, da experiência benjaminiana, na relação do sujeito com a profusão de imagens”. Essa duração a qual a autora se refere diz respeito principalmente a “impossibilidade de esgotamento de sentido total de uma imagem, marcada por sua incompletude, fazendo-a ecoar e ressoar em nós”.

“Exatamente porque somos moldados na e pela imagem é que ela nos é tão familiar, e é na infinidade de significações que ela nos traz que conseguimos compreendê-la:

a imagem passa, necessariamente, por alguém que a produz ou reconhece. Assim sendo, ao admitirmos a dimensão polifônica da ‘cultura da imagem’, colocamos em evidência a questão da alteridade, ou seja, o sentido da imagem se constitui não apenas entre o sujeito e os aparelhos que servem como suportes das imagens, as máquinas de visão, mas se constrói na relação com as imagens produzidas pelos aparelhos e mediadas pelo diálogo com os outros sujeitos que, igualmente, experimentam a avalanche de estímulos que nos circundam cotidianamente. É no confronto consciente destes diferentes modos de experiência no mundo das imagens que se torna possível encaminhar soluções que conduzam à singularização da subjetividade como combate à sujeição, ou à submissão.” (*Idem*:p.35)

Foi graças a esse potencial intrínseco à produção e ao consumo de imagens, mesmo no contexto capitalista, de se singularizarem e de se individualizarem que elevou – não sem muita discussão e polêmicas (até hoje existentes) – a fotografia ao status de arte.

2.2 Fotografia e produção de subjetividades singularizadas

Pudemos observar que a fotografia teve, historicamente, de se libertar de dois “pesos nas costas”: primeiramente, o de ser uma mera transportadora da verdade, pois se provou que a fotografia está sempre subordinada à cor, à distorção das lentes, ao enquadramento, à profundidade de campo (dentre outras escolhas técnicas) além, é claro, da subjetividade do fotógrafo, afinal existem incontáveis possibilidades de enquadramentos e possibilidades de usos variados de técnicas fotográficas num dado espaço então, o simples fato de o fotógrafo escolher um deles em detrimento de outro já é, por si só, o atestado da influência da subjetividade no processo. Em segundo lugar, teve de se livrar do peso de ser reduzida ao paradigma de suporte para mera reprodução de estéticas estereotipadas e homogeneizadas. Contra tudo isso, as práticas fotográficas conseguiram, mesmo assim, migrar do restrito território do útil, do estereótipo, do homogêneo e do padronizado, para o da cultura e da arte (ROUILLÉ, 2009).

A grande contribuição da fotografia dos artistas é libertar o olhar da perspectiva e mostrar que ela não é apenas prótese do olho, mas um conjunto de procedimentos que, unidos à subjetividade do autor, torna-se uma prática ativa e material da arte (SOARES, 2010). Portanto, a fotografia e os recursos que o aparato fotográfico oferece se apresentam como possibilidade de produção de subjetividades singularizadas e singularizantes. Os recursos podem ser usados pelo fotógrafo para a “produção de um ‘si’, um modo de existir, um estilo de existência”²⁰, contra a ideia de uma representação do real pura e simplesmente. Da mesma maneira, o observador contemporâneo, precavido, constrói (montando ou desmontando) a sua verdade a partir de imagens que sabe serem subjetivas.

²⁰ (MIRANDA, SOARES, 2009)

Por isso as fotografias têm sido cada vez mais apreciadas pelo que são em si. Substituiu-se o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens. Mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores (ROUILLE, 2009). Dessa forma, temos um duplo processo de subjetivação: as escolhas do fotógrafo e a interpretação daquele que consome a fotografia.

Sendo assim, chegamos à questão principal: poderia a fotografia, como expressão de subjetividade, influenciar a forma como vemos o espaço e, dessa maneira, alterar o modo como produzimos o espaço? Um bom ponto de partida para responder a essa pergunta seria pensarmos sobre uma das mais antigas “modalidades” da fotografia – a fotografia de arquitetura. Afinal, há uma óbvia e estreita relação entre a *arquitetura* e o conceito de *espaço*.

3 FOTOGRAFIA E PRODUÇÃO DO ESPAÇO

3.1 Fotografia de Arquitetura

Daniela Mendes Cidade, em sua dissertação de mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, intitulada *A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura* (2002, p. 11) dedicou-se, nas palavras da própria autora, a “demonstrar que a ‘fotografia de arquitetura’ ou a ‘fotografia urbana’, inserida na linguagem das artes visuais, pode vir a ser um instrumento de reflexão sobre a arquitetura e os fenômenos urbanos”, incluindo “a questão relacionada aos deslocamentos no plano físico da cidade”. É importante entender, antes de tudo, que a arquitetura não vê nos prédios, rodovias, monumentos e praças um fim em si mesmo, pois a subjetividade da pessoa que habita a cidade – ou que ao menos passa por ela – é o que completa e dá sentido à existência da mesma. Nesse sentido, a fotografia como produção de subjetividade pode nos ajudar a compreender essa conexão.

As relações entre arquitetura e fotografia são tão evidentes que a mais antiga fotografia permanente que se tem conhecimento, tirada em 1826 e intitulada *Vista da Janela em Le Gras*, foi também uma fotografia de arquitetura, provavelmente devido à necessidade de objetos estáticos para que fosse formada uma imagem reconhecível após as 8 horas de exposição à luz de uma placa de estanho, coberta com betume da Judeia e instalada no fundo de uma câmara escura.

Maria Cristina e Silvia Ferreira se propõem, em *Arquitetura e fotografia no século XIX*²¹, a fazer uma reflexão sobre os intercâmbios entre fotografia e arquitetura nos primórdios da técnica fotográfica. Segundo essas autoras (2008, p. 137), as preocupações e interesses da arquitetura em relação ao passado, em suas várias abordagens e correntes, aliados às possibilidades criadas pela técnica e indústria emergentes e ao interesse pelo conhecimento do mundo, próprio ao homem do século XIX, propiciaram a abertura de um fértil campo de trabalho a ser explorado por fotógrafos.

Os registros da arquitetura, até então, eram tradicionalmente feitos pelo desenho, que buscava ser o mais realista possível, criando a ilusão de tridimensionalidade através dos recursos como o uso de luz e sombras. Nesse contexto, a fotografia emerge como nova possibilidade de representação e, logo de início, já se apresenta como a detentora do recurso técnico para constituir um “duplo do real”. Soma-se a isso a capacidade da fotografia em revelar detalhes das estruturas e fornecer documentos de estados sucessivos de obras em andamento e, rapidamente, se via que alguns autores passaram a defender que a fotografia já teria superado o desenho quando utilizada para fins arquitetônicos. (*Idem*, p. 139)

Essa aproximação da fotografia com a arquitetura não se deu sem passar por críticas, mas estas não foram suficientes para impedir que as duas interagissem e estabelecessem relações cada vez mais fortes embora, a princípio, não como forma de expressão artística e sim como recurso inédito e fascinante, capaz de reproduzir fielmente um edifício. Por esse motivo, esperava-se do fotógrafo que tivesse um compromisso com a realidade e com seu objeto, o que condicionava sua percepção da construção (*Idem*, p. 143). Por isso, o fotógrafo de arquitetura do século XIX precisava escolher criteriosamente o ângulo, o enquadramento e a iluminação antes de expor seu filme à luz. “Entre as múltiplas escolhas de enquadramento em perspectiva, o fotógrafo do século XIX privilegiaria aquelas que permitissem a compreensão mais global do volume arquitetônico retratado”. (*Idem*, p. 145)

Pode parecer, à primeira vista, que toda essa preocupação com o rigor fotográfico e de representar o objeto da forma mais realista possível teria limado as subjetividades do processo. Mas, mesmo nesse contexto, segundo Carvalho e Wolff:

A escolha precisa dos elementos a serem incluídos ou omitidos das fotografias de arquitetura, fossem elas do edifício isolado, do detalhe arquitetônico ou de conjuntos, relacionava-se diretamente com as intenções do fotógrafo que pretendia guiar a

²¹ CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Arquitetura e fotografia no século XIX*. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX* (org, FABRIS, Annateresa). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. pp. 131-172.

percepção de quem visse a imagem. Junto com a arquitetura, a presença de pessoas, objetos, carros, animais e, principalmente, o recorte da cena enfocada na fotografia, escondem e trazem consigo, simultaneamente, a postura do fotógrafo diante do quadro, sua ideação do que comunicar, do que fazer ver. O recorte que a imagem fotográfica pressupõe é, portanto, uma opção do fotógrafo, demonstrativa de sua capacidade de síntese de criação. Sua fotografia é um juízo, um apelo, uma declaração a respeito da arquitetura. (*Idem*, p. 151):

Esse trecho mostra bem que, mesmo no auge da fotografia-documento e da fotografia vista como representação fiel do real, e mesmo sob as rígidas regras impostas pelo que se esperava da fotografia de arquitetura da época, o processo fotográfico ainda estava subordinado à subjetividade do fotógrafo. Sabendo disso, espero que esteja se fazendo cada vez mais claro que a fotografia nunca foi, desde seu nascimento, uma cópia puramente objetiva do real.

Os arquitetos modernos logo se deram conta do poder de persuasão da imagem fotográfica, de sua capacidade de interpretar um projeto e de determinar como uma obra seria vista. Muitos deles passaram a interferir e a acompanhar o trabalho dos fotógrafos (ESPADA, 2011, p. 84). André Rouillé deixa esse ponto bem claro ao dizer que:

Em botânica e em arqueologia, mas sobretudo em arquitetura, [mesmo] os mais ferrenhos adversários da fotografia reconhecem [...] sua superioridade em relação às gravuras e às litografias. Diante das catedrais, tão caras aos românticos, explica o jornalista Henri de Lacretelle, ela oferece mobilidade e liberdade inusitadas, que permitem captar detalhes localizados ‘em alturas onde somente os pássaros [...] poderiam vê-los’.²² Renovando os pontos e os ângulos de vista, multiplicando-se os grandes planos, a fotografia convida a uma verdadeira redescoberta dos edifícios – à sua desconstrução ‘pedra por pedra’ e à sua ‘reconstrução’ fotográfica, ‘com efeitos maravilhosos’. Em resumo, a fotografia-documento propõe uma nova maneira, moderna, de perceber a arquitetura; ela favorece uma transformação do olhar que terá efeitos na própria pintura – pensemos, por exemplo, nas telas de Monet sobre a catedral de Rouen. (2009, p.42)

Ora, somente neste trecho já podemos inferir uma primeira resposta para a questão da fotografia como possibilidade de alterar a forma como vemos o espaço e de como o representamos. Se ela oferece “mobilidade e liberdade inusitadas”, que permite ver além do que os olhos normalmente poderiam ver, fica evidente que temos uma renovação na forma de representar o espaço e, conseqüentemente, na forma como ele é visto pela sociedade. Por outro lado, temos essa nova forma de representação se refletindo em outros suportes artísticos, como no exemplo dado por Rouillé: as telas de Monet sobre a catedral de Rouen.

Sendo Rouillé um estudioso da fotografia, é interessante (mas nada surpreendente) que ele tenha dado o exemplo de um pintor impressionista para falar sobre a influência da fotogra-

²² LACRETELLE, Henri de. *Revue photographique*. In: La Lumière, 20-3-1852, apud André Rouillé, La photographie em France, cit., p.129.

fia na pintura, afinal, os impressionistas têm uma riquíssima relação com a fotografia que, embora recém-inventada na época, já começava a ganhar o mundo.



Figura 2 – Claude Monet, *Série de pinturas da Catedral de Rouen*, 1892-1894

Rosalind Krauss, em seu livro *O fotográfico*²³, conta em detalhes a história de Monet e outros pintores impressionistas e suas relações com a fotografia. Segundo a autora (2002, p. 65), Claude Monet, ainda enquanto jovem estudante de arte na cidade de Le Havre, na França, começou a se interessar pelos “eternos problemas de descrição da natureza”. Porém, para se tornar um pintor “de verdade”, ele decide se mudar para Paris, onde conhece Charles-François

²³ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Daubigny, um dos alunos da Escola de Barbizon e considerado um dos precursores do impressionismo. Daubigny e os demais pintores dessa escola “estavam pasmos diante do advento da fotografia”. Um dos motivos para esse fascínio foi a invenção, um ano após a primeira fotografia, do fotômetro, que “trouxe informações desconcertantes”: quando era apontado para uma mancha de tinta branca e, logo após, a uma mancha de tinta preta, registrava uma diferença de um (na cor preta) a noventa (na cor branca). Mas quando era direcionado para a parte mais luminosa do céu até o canto mais obscuro do chão, ele registrava uma diferença de um a nove mil! As implicações disso eram bem claras. Nas palavras de Krauss (2002, p.67), “a gama de contrastes na natureza ultrapassava a da visão humana; ela ia obviamente bem mais além das capacidades restritas da arte para reproduzi-la”.

A experiência de Daubigny com a fotografia fez com que ele, em seus quadros, rompesse com a convenção de unidade – tão cara à pintura até então – e em seu lugar trazia telas pintadas ao ar livre, grandes contrastes com vastos espaços de luz e escuridão e, dentro dessas massas, praticamente não havia articulação. Daubigny produzia imagens fragmentadas, em que faltava evidência da visão coerente, não parecendo satisfazer os requisitos de um “quadro”. Por esta razão, foi criticado sob a acusação de ser um pintor que “se contenta de uma *impressão*²⁴”. (KRAUSS, 2002, p.66)

Influenciado por Daubigny, Claude Monet também abriu mão de técnicas que pudessem assegurar de antemão a unidade do quadro, passando a utilizar uma escala de valores pictóricos que não possuía qualquer transição costumeira entre o sombrio e o claro, da mesma forma que prosseguiu na via de um desenho sumário e desarticulado. Segundo Krauss (2002, p. 68), prevalece a impressão que Monet se ressentiu profundamente da insuficiência dos processos utilizados até então para obter a unidade, pois a unidade de uma representação pictórica da natureza não pode e não deve ser conseguida *a priori*, já que não se sabe em quê fundamentá-la.

[...] a imagem fotográfica e as “verdades” que ela registrava orientaram as percepções de Monet quanto aos problemas internos da natureza e da arte. Ele não se entregava a uma imitação superficial das nebulosas de formas dispostas ao acaso, próprias da fotografia, e sim a um trabalho muito mais profundo: esforçava-se em tirar conclusões da quase opacidade da imagem fotográfica. (KRAUSS, 2002, p. 72)

²⁴ Apesar disso, o movimento impressionista só adere a esse nome graças à obra “*Impressão: nascer do sol*” (1872), de Claude Monet.

O exemplo de Monet é bastante representativo de como a fotografia mudou a forma como vemos e percebemos o espaço, afinal, foi claramente capaz de influenciar de forma direta na maneira como os pintores impressionistas executavam suas obras.

Contemporaneamente ao impressionismo, a fotografia de arquitetura começa a ganhar maior poder de divulgação com o advento da invenção dos cartões postais (sugere-se que tenha sido idealizado em 1865, em conferência postal realizada na Áustria, e atingido sua plenitude nas primeiras décadas do século XX²⁵). Assim, ela se espalha pelo mundo passa a se configurar como tema recorrente na produção e no imaginário de fotógrafos ao redor do planeta, embora cada vez menos por mera necessidade técnica e cada vez mais por um fascínio pela arte, pelas particularidades da linguagem fotográfica, pela complexidade estratificada das imagens, pela capacidade de uma mesma imagem de assumir diferentes significados dependendo do seu enquadramento político, social, cultural, e também de assumir uma postura crítica em relação à forma como o indivíduo se relaciona com a cidade em constante transformação.

Ao final do século XX, pode-se dizer que a fotografia de arquitetura teve um papel importantíssimo na consolidação da fotografia como forma de expressão artística digna de exposições nos mais respeitados museus do mundo. Irei recorrer ao livro *A fotografia como arte contemporânea*²⁶, de Charlotte Cotton, que faz um panorama da fotografia inexpressiva, que teve a arquitetura como tema recorrente.

Cotton (2010, p. 81) afirma que a estética inexpressiva é um tipo de fotografia “fria”, distanciada, aguda e cortante, com o aparente distanciamento emocional e autocontrole dos fotógrafos. Normalmente possui ampliações de escala monumental, além de uma clareza visual de tirar o fôlego. A fotografia inexpressiva possui uma aparente neutralidade e totalidade de visão em proporções épicas, o que lembra até mesmo o rigor técnico e a frieza dos primeiros fotógrafos de arquitetura que já citei neste trabalho mas, dessa vez, num contexto histórico, político, econômico e social completamente diferente e com ferramentas e técnicas de captação e ampliação muito mais modernas.

A estética inexpressiva tornou-se popular na década de 90, especialmente quando seus temas eram paisagens e espaços arquitetônicos. Além de apresentar uma “lufada de ar fresco” em oposição a uma arte assim-chamada neoexpressiva, predominante na década anterior, a escala progressivamente maior das ampliações inseriu a fotografia não só no mesmo patamar

²⁵ Ver FUJIOKA, Paulo Yassuhide; MACHADO, Lucio Gomes. *Brasília através de cartões-postais: alguns exemplos e questões*. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 11, 2010. pp. 58-68.

²⁶ COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

da pintura e das instalações de arte como tomou conta do espaço num número crescente de novos centros de arte e galerias comerciais. (*Idem*, p. 82)

Bernd e Hilla Becher foram dois dos maiores e mais influentes nomes na configuração da fotografia inexpressiva contemporânea. A contribuição dos Becher em suas séries de fotos em preto e branco da arquitetura vernácula e industrial da Alemanha pós-nazista, com imagens de caixas-d'água, tanques de petróleo e entradas de minas, teve início em 1957 e se estendeu por mais de quarenta anos. Dentro de uma mesma série, todos os edifícios são fotografados de um mesmo ângulo, são feitas anotações sobre cada tomada e, assim, cria-se sistematicamente uma tipologia. (*Idem: Ibidem*)

Os dois retrataram os “restos” de edifícios industriais, onde energia e vida haviam sido geradas, mas que haviam sido encerrados ou se encontravam em vias de ruir. Fotografaram essencialmente locais abandonados nos quais a memória da ação ainda se encontrava. Não é possível saber quais os reais usos dessas construções, nem para que elas foram concebidas. Diferentemente da fotografia de arquitetura do século XIX, as tipologias dos Becher não têm compromisso com a funcionalidade da arquitetura, mas sim com suas formas, extraídas de seus contextos originais, com cada estrutura se apresentando como uma “escultura anônima” e isolada. A precisão nos enquadramentos, a profunda preocupação estética – esse rigor metodológico – alcançado com câmeras de grande formato e técnicas tornadas possíveis graças à tecnologia moderna, somado à suposta frieza e objetividade do olhar e a exposição em série – fazendo com que fotos tiradas com décadas de diferença pareçam ter sido tiradas em momentos/locais próximos entre si – se refletiu na comunidade artística da maneira inversa: foi considerada a expressão de uma sensibilidade altamente pessoal, que despertou em muitos uma profunda reflexão que vai desde a importância que a fotografia exerce ao expor objetos que normalmente passariam despercebidos à maioria das pessoas, até a desolação de um país marcado pela profunda derrota da guerra.

Voltamos para a discussão da subjetividade. Se as fotografias feitas pelo casal Becher são ou não arte, o que pode ser colocado em dúvida devido à estética inexpressiva usada pelos dois, vai da interpretação e das concepções daquele que consome a fotografia. Isso é mais uma confirmação do duplo movimento da fotografia que, portanto, se dá em duas vias: a o fotógrafo e a do apreciador.

De uma forma ou de outra, Bernd e Hilla Becher foram dois dos responsáveis por iniciar um movimento de crescente espaço das fotografias nas galerias de arte, além de terem

intrigado apreciadores e críticos de arte, recebendo, em 1990, o Leão de Ouro da Escultura na Bienal de Veneza.



Figura 3 – Bernd e Hilla Becher, *Winding Towers*, 1966-1997

Podemos perceber que, assim como o fotógrafo captura as imagens subjetivas do contexto urbano, o contemplador da fotografia completa um processo imagético que começa no plano das ideias: a concepção, na mente do arquiteto, de um projeto arquitetônico, que passa para a planta no papel e então pela sua construção de fato, e em seguida, através da ação do

fotógrafo, volta a uma produção visual mediatizada que reiterará o regresso ao plano do papel, e, finalmente, retornará ao plano das ideias, na interpretação do espectador que, por sua vez, poderá ressignificar a imagem que apreendeu e transportar sua própria interpretação para outro suporte artístico, ou até mesmo para outras fotografias.

Segundo CIDADE (2002, p.11), a fotografia:

[...] evoca junto ao espectador associações de imagens sobre o momento que precedeu e o que segue a tomada. O fragmento fotográfico prolonga, através da ação da imaginação, o acontecimento anterior e posterior de uma determinada ação. Esta particularidade faz da fotografia uma arte do tempo e do espaço, assim como a arquitetura. Ela é uma expressão onde predomina uma dimensão espacial, que apresenta uma instantaneidade de uma dinâmica da cidade artificialmente interrompida. Este poder de interromper o tempo e realizar ao mesmo tempo uma relação com o passado e com o futuro através do olhar e da imaginação do observador, é que implica na possibilidade da linguagem da fotografia ser um processo de reflexão sobre o meio e sobre a arquitetura”.

Tomando como ponto de partida esse raciocínio, é possível conceber que as artes plásticas – expressões da subjetividade por natureza – podem, de fato, assumir um papel importante na compreensão das particularidades da ligação do sujeito com o espaço e na reflexão sobre esse espaço pela ótica do artista. Para aprofundar essa ideia e compreender melhor como se dá essa relação, irei recorrer a mais um movimento artístico muito relevante, não apenas pelo seu inestimável valor histórico, mas também pela forma como representou a questão do espaço em imagens: o surrealismo.

3.2 Fotografia e Surrealismo

Segundo ARGAN (1992), a arte no começo do século XX tinha como o objetivo se opor à alienação provocada pela sociedade industrial. Produzir subjetividades singularizadas, ou, em outras palavras, produzir uma arte fora das convenções estéticas estabelecidas e que pudesse ser reflexo da autêntica individualidade do artista era um desejo imanente dos movimentos artísticos dessa época, como o Surrealismo. Mas antes mesmo do surgimento ou da consolidação do Surrealismo, seu precursor, o Dadaísmo, já apresentava uma proposta anti-tradicionalista e clamava pela liberdade. O Dadaísmo (1916), que teve início no desenrolar da Primeira Guerra Mundial (1914), é “uma manifestação de um processo de ruptura com as concepções da estética clássica europeia, começando com o romantismo no início do século XIX e aumentando nas primeiras décadas do século XX, com o aparecimento dos ditos movimentos de vanguarda”. (JORGE, et al, 2010)

Marcel Duchamp, um dos principais expoentes do Dadaísmo (senão o principal) se interessava em reivindicar o estatuto criativo do objeto de arte, acreditando ser um fazer tanto do olho quanto da mente, e não apenas um comprometimento com as convenções e padrões da arte burguesa. O escândalo era um de seus princípios básicos.

Preocupado com a liberdade e a autonomia do fazer artístico, seu trabalho se desenvolve baseado em uma coerência intelectual que procura restaurar a dignidade do pensar e agir artístico, consequência de sua abordagem radical relativa à natureza da obra de arte e suas características estéticas. (MEIRA, 2007, p. 69)

Os fundadores do movimento dadaísta queriam diferenciar o Dadá dos outros movimentos da época dizendo ser um *estado de mente*, algo que sempre existiu e sempre irá existir (*Idem*). Essa característica do movimento dadaísta, posteriormente desenvolvida pelo surrealismo, é especialmente importante quando falamos de processos de subjetivação e singularização, afinal, as produções desses movimentos eram voltadas para dentro, para um conteúdo mental e individual, que pudesse ser livre de julgamentos; um modo de expressão pura.

Assim como o Dadaísmo, o Surrealismo também apresentava uma proposta de se distanciar do convencional. O surrealismo foi influenciado pelas ideias psicanalíticas de Sigmund Freud sobre a influência do inconsciente nas atividades criativas. É o movimento artístico que mais se aproxima à ideia do irracional e do inconsciente desenvolvida por Freud em *O interesse científico da Psicanálise* (1913), que buscava o impulso psíquico, deixando o mundo real para se aventurar no mundo “irreal”. Em seu livro *Histoire du Surréalisme* (1958) Maurice Nadeau afirma que:

O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico. (NADEAU, 1958, p. 46)

A crítica de arte e filósofa Sarane Alexandrian afirma, em seu livro *O surrealismo*²⁷, que o movimento surrealista tem início com a fundação da revista *Littérature* em 1919, pois, nesta época, o grupo fundador utilizava a *escrita automática* em suas publicações, sendo esta a base do movimento literário surrealista. A técnica era realizada por André Breton e Soupault, e, em 1920, os textos escritos para a revista dão origem ao livro “*Os campos magnéticos*”, considerado por Sarane Alexandrian como o “primeiro marco surrealista”. Porém, segundo a

²⁷ ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Cacém: Editorial Verbo, 1973.

autora, o grande marco surrealista de fato foi o *Manifesto do surrealismo*²⁸, escrito por Breton em 1924, onde é ressaltada a importância de se voltar aos sentimentos humanos e aos seus instintos e, para isso, é necessário estar em equilíbrio interna e externamente.

Não é possível falarmos de Surrealismo sem falar sobre o método surrealista, que almejava alcançar esse tipo de expressão: o *automatismo*. Este é um processo que o principal fundador da vanguarda surrealista, André Breton (1896-1966), descobre em 1919²⁹, antes mesmo de escrever *O Manifesto do Surrealismo* em 1924. Breton (2001), ao definir o surrealismo, o faz dizendo que é “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”.

Segundo Érika Azevedo e Robert Ponge (2008, p.277) o automatismo se apresenta a Breton pela primeira vez em forma de *frase de semi-sono*, em maio de 1919. Nesse período, Breton tinha fixado sua atenção em frases aparentemente aleatórias, mais ou menos parciais, fragmentadas, que surgiam em sua mente num estado intermediário entre a vigília e o sonho. A frase que lhe pareceu mais insistente era “qualquer coisa como ‘Há um homem cortado em dois pela janela’”. (*Idem*, p. 280)

Para Breton, está claro que, na frase “Há um homem cortado em dois pela janela”, não se trata de um homem debruçado em uma janela, mas de um único bloco de imagem formado por um homem e por uma janela nas condições acima descritas (*Idem*). Esse tipo de imagem “absurda”; liberta de qualquer lógica racional, própria dos sonhos, do devir, da alucinação, foi recorrente na produção surrealista. O automatismo aparece novamente no experimento seguinte: a *escrita automática*. André Breton decide escrever todas as frases que viessem a sua cabeça o mais rápido quanto fosse possível, sem dar tempo ou brechas para qualquer tipo de juízo, numa espécie de transcrição direta do pensamento para o papel, sem outros intermédios que senão o das ferramentas de escrita (a mão, a pena), tal qual *pensamento falado*.

O automatismo não se resume a essas experiências. Segundo Azevedo e Ponge (2008, p. 283), André Breton e seus companheiros, entre os anos de 1919 e 1924 experimentam ainda outras duas manifestações do automatismo além das aqui já citadas, os *relatos de sonho* e os *sonos induzidos*.

²⁸ Ver BRETON. *Manifesto do surrealismo*. In: Manifestos do surrealismo . Traduzido do francês por Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

²⁹ AZEVEDO, Érika Pinto de; PONGE, Robert Charles. *André Breton e os primórdios do surrealismo*. Contingência. Porto Alegre. Vol. 3, n. 2 (nov. 2008), 2008. pp. 277-284.

A história de Breton é um exemplo de como os surrealistas, em geral, queriam explicitar o funcionamento real do pensamento.

As inspirações eram diversas, tais como visões simbólicas, metafísicas, estranhas, radicais, primitivas, irracionais, onde o Surrealismo mostrava o modelo interior: a liberação do inconsciente, o profundo do conhecimento, o ilógico. Sem ter uma mesma técnica que caracterizasse esse estilo, os artistas surrealistas se apresentavam com grande diversidade e cheios de inovação, entre eles, Max Ernst com colagens, Magritte com associações insólitas de objetos e Dalí com construções fantásticas e figurações oníricas e simbólicas. (MEIRA, 2001, p.69)

A pergunta que me vem à cabeça é: o que acontece com o espaço quando a produção de subjetividades não tem mais compromisso algum com a realidade (e por isso é surrealista), com os padrões capitalistas, com a lógica, com o físico e/ou palpável? Segundo Meira (2001, p. 70)

Nos tempos modernos, com a dissolução progressiva dos marcos de referência herdados do passado e com o consecutivo declínio das tradições, o espaço imaginário passa a adquirir uma importância fundamental na história da arte. Foi o Surrealismo o movimento que mais deixou evidentes as visões da imaginação.

Se ao movimento interessa o tema da produção do espaço como produção subjetiva e se “o Surrealismo foi o movimento que mais deixou evidente as *visões da imaginação*”, nada mais justo do que analisar a produção de imagens surrealistas (que tiveram importantes expoentes também na fotografia, devemos lembrar), para tentar entender mais a fundo essas relações. Uma das mais explícitas implicações práticas do esforço surrealista de romper com modelos estéticos tradicionais em sua produção de imagens foi se opor à perspectiva tradicional renascentista. Fernando Braune, em *O surrealismo e a estética fotográfica* (2000), constata que:

Quando os teóricos do renascimento engendraram seu sistema de representação espacial, assim o fizeram tomando por base o ponto de vista único, monocular, ideal, acima da testa, perpendicular ao plano do quadro (BRAUNE, 2000, p.53)³⁰

Uma das principais características do surrealismo é que ele ofereceu uma oposição ao sistema de representação renascentista, cuja fotografia e a pintura eram tradicionalmente associadas até então. O próprio espaço fotográfico e as telas de pintura em geral foram construí-

³⁰ BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

dos para estar em conformidade com os princípios da ortogonalidade, ou seja, em torno de retângulos ou quadrados, horizontais x verticais.

Quando se utilizam do sistema renascentista, a fotografia e a pintura são capazes de representar o mundo sob a perspectiva humana, por isso, ao confrontar uma imagem, tentam formar relações entre o espaço retratado e a nossa presença no espaço. O modelo ortogonal proporciona harmonia, pois as linhas de direção indicadas nas fotos se assemelham com as linhas observadas no dia-a-dia, fazendo com que a imagem produzida pareça mais “natural”, possibilitando maior identificação com a obra. (BRAUNE, 2000, p. 53)

Não é uma coincidência que, justamente na época em que antigos conceitos artísticos eram questionados pelos Surrealistas, a fotografia, num movimento análogo, passa a se libertar dos paradigmas tradicionais. Os fotogramas de Moholy-Nagy ou os rayogramas de Man Ray (um dos principais fotógrafos surrealistas), que registravam imagens diretamente no papel sensível à luz, são exemplos da ruptura com as formas e técnicas tradicionais de se pensar e produzir fotografia. Nesta época as fotomontagens também começam a ganhar força de expressão e de divulgação, sendo mais um exemplo da “rejeição realista” que a fotografia exerceu naquele momento.

O modelo de representação ortogonal se manteve firme por tantas décadas devido ao fato que a tendência natural do ser humano é segui-lo, pois, segundo Braune (2000, p. 53), uma vez cortada a correspondência entre o espaço fotográfico e o espaço vivenciado pelo sujeito, surge um certo mal-estar, e, por conseguinte, uma não aceitação da imagem vista, em função de um sentimento de rejeição, de exclusão de sua própria presença no mundo.

Diante desse verdadeiro “*cut*”, o espectador experimenta a ausência de referências de sua própria realidade, a desorientação do espaço que lhe é comum e, consequentemente, o afastamento, o distanciamento de sua realidade racional, e a criação, então, de uma outra realidade, em que o inconsciente se faz presente. (*Idem*, p. 54)

Os fotógrafos surrealistas, cientes disso e dispostos a romper com o modelo ortogonal, desenvolveram técnicas imagéticas para criar esse “distanciamento” espacial intencionalmente. Algumas dessas técnicas são o *close*, a grande angular, o ângulo superior, a fotografia aérea e antiaérea, não coincidentemente utilizadas também pelos fotógrafos influenciados pelo surrealismo.

Braune (2000, p. 55) afirma que o *close* é utilizado pelos fotógrafos do surrealismo por ser uma forma de desarticular o espaço perspectivo. Quando retratado o fragmento de algo, é exigida uma maior atividade do olhar, o espectador tem que “desvendar os detalhes” da ima-

gem, criando um maior aprofundamento e, conseqüentemente, uma maior aproximação com a obra, aproximação esta que está mais ligada ao nosso aspecto intuitivo e muito mais sensitivo do que uma aproximação espacial. “Uma imagem em *close* retira a noção de representação dimensional do objeto na superfície plana do suporte (papel, tela, madeira, pano etc.), pois as linhas de fuga e todo o sistema da geometria linear perspectivada são eliminados.” (BRAUNE, 2000, p. 55)

A utilização da *grande angular* é outro aspecto que nos distancia do espaço cotidiano. Braune afirma que

“[...] por possuir uma grande profundidade de campo, a grande angular aproxima e aumenta o primeiro plano, afastando os planos posteriores para o infinito. [...] Há, de fato, uma resistência à aceitação de uma imagem feita por uma lente grande angular porque ela desarticula, na verdade, as leis convencionais de ortometria a que nos habituamos, causando-nos certa sensação de mal-estar ao percebermos algo fora do lugar, pois outras instâncias sensitivas do nosso organismo são acionadas, além da realidade racional.” (2000, p. 57)

A imagem feita se diferencia da nossa visão normal e o próprio meio se adultera, subvertendo a imagem. Vários artistas do movimento surrealista realizaram experimentos com as contraposições oblíquas, tirando fotos de um *ângulo superior* diagonal (BRAUNE, 2000, p. 57). Em fotografias com ponto de vista aéreo, antiaéreo ou superior o espaço é sentido de forma libertária, e o movimento e a dinâmica entram em destaque para quem observa as imagens. Porém, a ideia de movimento não está na velocidade dos objetos retratados, mas no caminho que fazemos com nosso olhar.

“A composição oblíqua superior marca acentuadamente a dinâmica, o movimento. A dinâmica tratada aí, no entanto, não intenciona de forma alguma passar a ideia de deslocamentos rápidos, de mostrar que as coisas apresentadas estão de fato se movendo, até porque esse tipo de sensação poderia ser dada utilizando-se o recurso das velocidades ultrabaixas do obturador da câmara, onde as imagens apareceriam em “*flou*”, borradas, sem definição clara. A dinâmica, nesse caso, está mais na sensação de quem vê tais imagens”. (BRAUNE, 2000, p. 57)

Podemos observar que as fotografias surrealistas têm como uma de suas características a subversão da orientação ortogonal, fazendo com que a nossa noção espacial se altere e o espectador se sinta perdido em relação ao espaço apresentado, seja pela utilização de grandes angulares ou pela elevação do plano. “Seja nas formas dinâmicas e sensuais de um Bernini, nas composições tumultuadas e dramáticas de um Tintoretto ou nas contracomposições oblíquas de Rodchenko ou Moholy-Nagy, o homem está sempre buscando novas realidades, distantes da sua postura fixa, arraigada a terra.” (BRAUNE, 2000, p. 59)

Para melhor entendermos como a ruptura do padrão ortogonal modifica a forma como estamos acostumados a ver e compreender o espaço, farei um paralelo entre o pintor surrealista Giorgio De Chirico, considerado um dos pintores precursores do Surrealismo, e dois fotógrafos que, na literatura, não são considerados surrealistas, mas que utilizaram, conscientemente ou não, recursos típicos do surrealismo para expressar sua subjetividade, suas visões pessoais sobre um determinado espaço que pode parecer já estar dado em sua concretude, mas que foi “ressignificado” graças à capacidade do aparato fotográfico e dos fotógrafos de “ver além do que os olhos poderiam ver”. Esses fotógrafos são Ezra-Stoller e Marcel Gautherot.

3.3 Exemplos de produção subjetiva do espaço na pintura e na fotografia

3.3.1 Giorgio De Chirico

Para exemplificar a ruptura surrealista com o padrão renascentista ortogonal de representação do espaço, vou analisar primeiramente uma obra de um pintor italiano considerado o precursor do Surrealismo, Giorgio De Chirico. Nascido na Grécia no dia 10 de julho de 1888, fez parte de um movimento chamado pintura metafísica (*pittura metafisica*). Chirico, ao fundar a *Scuola Metafisica* entre 1917 e 1919, propõe uma arte que busque superar a experiência cotidiana, assim criando contextos misteriosos e ilógicos realizados com uma iluminação e perspectiva atípicos. Segundo Braune, a perspectiva nos quadros de De Chirico:

[...] não encontra ressonância nem na representação renascentista da geometria euclidiana, com um ponto de vista único, nem tampouco na representação plana do Cubismo de Braque e Picasso, pois, embora utilizando-se de uma multiplicidade de pontos de vista (como o Cubismo), eles eram de uma total incoerência conduzindo a uma impossibilidade espacial, a uma representação da realidade em que bom senso e lógica estão totalmente afastados. Esses trabalhos de De Chirico causam-nos mal-estar não apenas em função de suas figuras grotescas, de sua incoerência temporal ou da ilogicidade de seus temas, mas sobretudo pelo distanciamento espacial a que eles nos remetem, pela total falta de correlação entre o espaço vivenciado por nós e o espaço da imagem representada; aí, literalmente, perdemos a noção do espaço. (2000, p. 59)

De Chirico utiliza uma paleta de cores limitada e característica. Nota-se um recorrente ambiente desértico em suas obras, que entra em conflito com monumentos e com a figura humana, criando um ar de mistério e desconforto. A utilização do plano superior e sombras alongadas também são recursos que foram utilizados repetidas vezes, reforçando a noção distorcida do espaço.



Figura 4 – Giorgio De Chirico, *L'énigme d'un jour II*, 1914

Na figura 4, acima, observam-se alguns desses elementos recorrentes nas obras de Chirico, como uma área planificada e ampla que concede uma atmosfera misteriosa para a obra, uma escultura simbólica no meio, a presença de uma torre na coloração vermelha, um referencial humano e um trem sobre um muro vermelho que marca a linha do horizonte. As sombras se distinguem de onde as linhas da perspectiva convergem. O enquadramento faz com que a edificação na esquerda seja cortada antes do topo, causando desconforto no espectador. Já as diagonais apontam a perspectiva levemente distorcida por De Chirico, pela presença de mais de um ponto de fuga na imagem, elementos que favorecem o sentimento de desorientação. A estátua entra em destaque na obra e sua escala conflita com as duas pessoas representadas no centro direito da pintura. As pessoas parecem oprimidas e impotentes pelo vasto espaço vazio, pelo tamanho relativo que elas ocupam na tela em contrapartida com a monumentalidade das estruturas encontradas neste espaço. As estruturas retratadas são geométricas e parecem ser feitas de concreto e são simples em detalhes, criando um aspecto irreal para o quadro. O ar é pesado, predominando uma sensação de inércia, angústia e solidão.

Talvez, olhando para a imagem acima, uma pessoa familiarizada com Brasília consiga traçar paralelos entre a pintura de De Chirico e o espaço urbano de Brasília. A capital do país é vista por alguns como um lugar frio, imóvel, solitário. Muito desse pensamento se deve ao fato que as distâncias em Brasília são relativamente longas, favorecendo o uso dos automó-

veis. É comum andar pelas ruas em Brasília e não se deparar com mais do que algumas dezenas de pedestres. A área da Esplanada dos Ministérios é especialmente significativa nesse aspecto, devido a sua escala monumental³¹. De acordo com Espada (2012, p. 152), nesse lugar, “o insólito advém da ideia de suspensão, do céu imenso, do vazio monumental combinado à claridade ofusante, sem encontrar algo que a atenuie, refletida no chão branco de pedra portuguesa”.

Uma análise local detalhada da Praça dos Três Poderes – situada na Esplanada dos Ministérios – e seu entorno foi feita por CALDEIRA (2007, p. 182). Através desse estudo da principal praça do Eixo Monumental, é possível compreender melhor como se dá dinâmica da relação sujeito-espço na escala monumental:

Os atributos locais da praça que caracterizaram a identidade sintática da praça são:

- 1- A praça é segregada localmente, não há integração do espaço com o entorno nem articulação com o tecido urbano em que se insere;
- 2- Eixos importantes de circulação de veículos (vias S1 e N1 do Eixo Monumental) cortam o espaço e o acesso do pedestre é prejudicado;
- 3- As dimensões monumentais se afastam bastante da escala do pedestre, quando considerada a praça triangular – entretanto, quando observamos a praça retangular, suas dimensões se afastam menos da escala do pedestre;
- 4- Espaços convexos grandes, que prejudicam a visibilidade do outro;
- 5- Falta de planos verticais limítrofes quando considerada a praça triangular, o que colabora para sua má definição espacial;
- 6- As fachadas dos STF e do Planalto promovem a delimitação espacial da praça retangular ao sul e ao norte;
- 7- Predominância de vazios, dificultando a co-presença e o estabelecimento de relações entre os edifícios;
- 8- Baixa densidade construída;
- 9- Constitutividade: poucas portas e janelas dão para a praça;
- 10- Os eixos mais acessíveis da praça (mapa axial de pedestre feito com base na praça triangular) são apenas dois e não atravessam a praça triangular por inteiro, mas cruzam o retângulo a leste destinado ao uso prioritário do pedestre;
- 11- A maior parte da superfície da praça triangular apresenta baixa visibilidade, mas o retângulo a leste destaca-se como o lugar mais integrado visualmente. A análise sintática através do mapa de visibilidade da Praça dos Três Poderes revelou que, coincidentemente, a superfície retangular a leste entendida como “a praça em si” pelo usuário, é o local que apresenta maior integração visual.

Com essa análise, é possível inferir algumas relações entre o espaço urbano na escala monumental e o espaço imaginário nas pinturas de De Chirico. A sensação de vastidão, de solidão, de suspensão se faz presente. A figura humana se apresenta diminuta nesse espaço, frente aos monumentos sólidos, titânicos, que parecem emergir subitamente do chão. A esplanada também é um lugar de símbolos, de representações e signos, assim como grande parte

³¹ Sobre as escalas urbanas de Brasília, ver COSTA, Lucio. Brasília revisitada, 1985-1987: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana. In: Revista *Projeto*, São Paulo, n. 100, jun. 1987. p. 115-122.

dos elementos visuais que a Arte Metafísica e posteriormente o surrealismo utilizaram em suas obras. Segundo Espada:

A ideia de suspensão característica dos projetos de Niemeyer explica em parte o sentido “metafísico” ou “onírico” por vezes atribuído ao centro cívico de Brasília, ou “surrealista” atribuído às obras do arquiteto. Para isso, contribuem também as perspectivas monumentais determinadas pelo plano-piloto e a austeridade da praça dos Três Poderes. Quando o lugar não é palco de eventos oficiais, a perspectiva do eixo monumental pode causar a impressão de uma distância inalcançável, uma sensação de solidão e impotência que justifica também sua comparação com a dimensão nostálgica das obras de Giorgio de Chirico. (2012, p. 152)

Brasília foi uma das poucas cidades no mundo planejadas desde o início. Partiu da mente do arquiteto para o espaço do papel, do espaço do papel para o espaço concebido e, então, para o espaço percebido e vivido. Esse movimento da capital por entre diferentes espaços é muito peculiar e não podemos esquecer que é um movimento que tem início no espaço imaginário de Lucio Costa que, depois de se concretizar, volta ao espaço imaginário a partir de seus habitantes.

3.3.2 Erza Stoller

Neste segundo exemplo, pretendo demonstrar como o espaço imaginário pode ser representado na fotografia, mas nesse caso fora do espaço de Brasília.

Erza Stoller (1915-2004), fotógrafo de arquitetura nascido em Chicago, é conhecido por suas fotografias em preto e branco que retratavam arquiteturas modernas. Erza teve sua formação em Nova Iorque na *School of Architecture and Allied Arts*, onde teve contato com fotografia e arquitetura mas, após a sua formação, foca-se mais na primeira, tornando-se professor na *Army Signal Corps Photo Center*. Em 1961, ganha a primeira medalha de ouro na área de fotografia do *American Institute of Architects*. Tendo estudado arquitetura, Erza Stoller capturava a estrutura e o espírito de grandes ícones da arquitetura moderna como o *Kahn's Salk Institute* em La Jolla, o *Kitt Peak Visitor Center* e o *Eero Saarinen's TWA Terminal* em Nova Iorque.



Figura 5 - Ezra Stoller, *Kitt Peak*, 1962

Na figura 5, observa-se a visão de Erza Stoller sobre a arquitetura do telescópio solar *McMath-Pierce*, localizado no *Kitt Peak Visitor Center*. Acredito que, novamente, qualquer pessoa que esteja familiarizada com Brasília consiga ver uma relação entre esta imagem e o espaço da Esplanada dos Ministérios. Notam-se vários elementos que se conectam com as pinturas de De Chirico e com a análise da Praça dos Três poderes feita por Caldeira (2007). A começar pela figura humana: a pessoa retratada é diminuta; oprimida pelas dimensões monumentais da estrutura. Não conseguimos sequer visualizar o tamanho do telescópio em sua totalidade por esta imagem, pois ele não coube inteiramente no quadro. Percebe-se a presença de sombras alongadas e uma sensação de vastidão proporcionada pela sutileza do terceiro

plano, composta apenas de montanhas que estão a uma grande distância do ponto de onde a foto foi tirada, remetendo ao último plano da pintura de De Chirico, mostrada na Figura 4. Existe uma presença marcante de diagonais na composição, propiciada pelas sombras e, principalmente, pela estrutura arquitetônica do telescópio. A falta de referencial deixa o espectador desorientado sobre o que está retratado, nota-se que os valores do céu acabam por se fundir com os valores escuros da estrutura, tirando ainda mais a noção de espaço. O autor trabalha com um alto contraste de tons claros e escuros que ressaltam o referencial humano na obra e dão noção de tridimensionalidade. A semelhança da fotografia com as pinturas surrealistas de De Chirico se faz novamente evidente, devido à atmosfera misteriosa, pelo uso de planos distantes e falta de orientação espacial apresentada.

3.3.3 Marcel Gautherot

O terceiro exemplo escolhido representa como essas noções de espaço subjetivo foram retratadas especificamente no espaço urbano de Brasília, na área do Eixo Monumental, pelas lentes de um dos grandes fotógrafos da cidade, Marcel Gautherot.

Gautherot foi um dos fotógrafos notadamente contratados pelo próprio criador da obra arquitetônica. Espada (2012, p. 147) conta que ele fotografou Brasília a pedido pessoal de Oscar Niemeyer. Entre o fim dos anos 1950 e o início dos 1960, viajou diversas vezes para registrar a construção e os primeiros anos da cidade, produzindo cerca de 3500 negativos sobre a cidade. Foi comissionado pelo próprio arquiteto e pela Novacap, a *Companhia Urbanizadora da Nova Capital*, cujo Departamento de Urbanismo e Arquitetura foi dirigido por Niemeyer. As imagens de Gautherot exerceram um papel essencial na divulgação de Brasília, pois Oscar Niemeyer se utilizou amplamente de suas fotos para divulgar projetos em livros, revistas e exposições. Por esse e outros motivos, ele se tornou um dos principais fotógrafos da emergente arquitetura moderna brasileira. Ele muitas vezes viajava por conta própria para depois vender suas fotos para órgãos públicos, empresas e arquitetos.

Gautherot é especialmente importante para este trabalho, pois ele é o ponto de convergência de todas as ideias e conceitos aqui expostos, não só pela sua obra particularmente surrealista, mas também porque foi um artista que trabalhou exatamente no recorte do Eixo Monumental, avenida que contém as principais obras arquitetônicas da cidade e que propõe uma relação nada comum entre o andarilho e o espaço da cidade. A obra de Gautherot, sozinha, é capaz de mostrar ao espectador a importância da arte da fotografia como forma de reconheci-

mento, de interpretação e expansão do espaço urbano; como forma de reflexão sobre a realidade e, por que não, a criação de uma nova realidade a partir do ponto de vista fragmentado do fotógrafo.

Gautherot era conhecido pela paciência com que escolhia os ângulos de suas imagens e pelo extremo cuidado com cada elemento da composição, a ponto de esperar por horas, sob sol a pino, até que uma nuvem ocupasse determinada posição junto a uma casa. Suas próprias imagens são a maior demonstração de que, para ele, fotografar era sobretudo um ato de compor, sendo capaz de prever mentalmente o lugar adequado de cada elemento. Não por acaso, num de seus raríssimos depoimentos, ele diz que “Fotografia é arquitetura” e que “uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto”. (ESPADA, 2000, p. 145)



Figura 6 - Marcel Gautherot, *Esplanada dos Ministérios*, c.1962

Na figura 7 podemos ter uma noção dos trabalhos de Marcel Gautherot sobre Brasília, mais especificamente sobre o Eixo Monumental e a Esplanada dos Ministérios. Mais uma vez, fica

explícita a semelhança entre o modo de retratar a escala monumental em Gautherot e as obras de De Chirico: as sombras de pessoas que não estão nas cenas, as formas geométricas e que divergem de onde as linhas da perspectiva se convertem, ou deveriam se converter. Uma atmosfera semelhante à da obra *L'énigme d'un jour II* (Figura 4) é notada nesta imagem, atmosfera esta que é notavelmente concebida pela grande profundidade de campo, criando uma experiência que se distingue da nossa visão “real” onde os objetos naturalmente perdem definição conforme a sua distância. Somado ao uso da *grande angular*, recurso típico da fotografia surrealista, Gautherot distorce as perspectivas e os pontos de convergência e cria uma espécie de *hipervisão* da cena. Segundo Espada:

Em *O enigma de um dia*, vemos uma praça monumental quase vazia, volumes delineados em chiaroscuro, sombras longas em diagonal, figuras humanas pequenas e distantes como aquelas que costumam circular na Brasília de Gautherot. Nas pinturas realizadas na década de 1910, o artista combina esculturas que remetem à Antiguidade clássica, estátuas de personagens contemporâneos e elementos modernos como a chaminé de uma fábrica ou o trem no horizonte da obra citada. Apesar da técnica de representação ilusionista e de escritos nos quais De Chirico por vezes se refere a praças de Turim, suas pinturas não representam lugares específicos. Parecem com a cena congelada de um sonho, ou de um pesadelo, constituído pela vaga lembrança de cidades históricas que, no entanto, são também as cidades modernas transformadas pela era industrial. (2012, p. 148)

Elementos como monumentos arquitetônicos, praças e espaços urbanos desertos, estátuas, linha do horizonte e a sensação de solidão são recursos que aparecem tanto nas fotografias de Gautherot quanto nas pinturas de De Chirico. Destacamos a presença de sombras alongadas, elemento recorrente e utilizado pelos mais diversos fotógrafos como ferramenta de representação surrealista do espaço. Entre esses estão Paul Strand, Moholy-Nagy, Thomaz Farkas, Andre Kertesz e José Yalenti.

Se, por um lado, as sombras demarcam a grandiosidade de Brasília, por outro, criam zonas de indeterminação. As sombras, o excesso de limpidez, o sentido de assepsia e de “irrealidade” aproximam essas fotografias do discurso ambíguo de Clarice Lispector³² sobre a cidade. É nesse sentido também que as semelhanças das fotos de Gautherot com as pinturas de De Chirico apontam para a complexidade das referências artísticas e culturais que compõem a paisagem de Brasília [*espaço físico*] e suas representações [*espaço mental*] (ESPADA, 2012, p. 166).

Nas figuras 8 e 9 podemos ver como Gautherot utilizou-se de todos esses elementos para fotografar uma Brasília não com a pretensão de documentar o espelho do real, as dimen-

³² A transcrição do texto de Clarice Lispector está presente no anexo, ao final deste trabalho.

sões mensuráveis mas, sim, usou a fotografia como instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real (DUBOIS, 1993, p.26).



Figura 7 - Marcel Gautherot, *Palácio do Congresso Nacional*, c.1960



Figura 8 - Marcel Gautherot, *Congresso Nacional*, c.1960

A obra de Marcel Gautherot, aliada à teoria da tríade espacial de Lefebvre, é capaz de nos mostrar que a questão do espaço e sua representação não são tão simples quanto poderia

se pensar a princípio. Da mesma maneira que a autora de *Síndrome de Brasília*, Natália Garcia, pode ter sido precipitada a opinar sobre Brasília como um todo a partir de sua experiência em apenas parte do Eixo Monumental, seria incorreto dizer que ela está errada, uma vez que a arquitetura é mais do que espaço construído com materiais concretos como tijolo, cimento e aço, com determinada forma e função. **Arquitetura também é a percepção que se tem dela** (CIDADE, 2002). Por este motivo, nenhuma opinião sobre o espaço deve ser descartada nem tomada como verdade absoluta – seja esta opinião a de um morador, seja de um turista, pois a subjetividade e a interpretação de cada indivíduo sobre a cidade é o que constrói o significado da arquitetura e do espaço na sua totalidade.

3.3.4 Exemplos autorais

Num esforço de não permanecer apenas no âmbito teórico, decidi que em determinado momento seria importante para essa pesquisa vivenciar na pele a escala monumental de Brasília. Meu interesse, ao me deslocar para a Esplanada dos Ministérios com minha câmera digital não era coincidir a *minha fotografia* e a *fotografia surrealista* num rigor literário (e literal). Embora essas fotografias possuam algumas características do surrealismo fotográfico, como a *beleza convulsiva*³³ (KRAUSS, 2002) e o *espaçamento*³⁴ (*Idem*), eu estava menos preocupado com conceitos que enquadrariam essas fotos ou não na definição de Surrealismo e mais preocupado em como o aparato fotográfico pode se desvencilhar da realidade, materialidade e concretude do espaço físico em favor da representação de espaços mentais, subjetivos, imaginários.

Todas as três fotos foram feitas com um mesmo propósito: representar o espaço monumental por uma ótica surreal e subjetiva, estabelecendo os diálogos entre espaço (e sua produção), subjetividade (e sua produção singularizada) e fotografia. Alguns elementos foram essenciais na tentativa de alcançar esse objetivo. O referencial teórico aqui exposto é um deles, e os paralelos com as obras dos artistas que aqui exemplifiquei é outro: o uso de elementos como a figura humana reduzida, frente a um espaço vasto e que força a perda do referencial, a sensação de solidão e de vazio, o mistério, a frieza, as formas simbólicas, o espanto que o homem moderno sente diante dos poderes que o governam, e também a perda da perspecti-

³³ Consiste na representação da natureza *convulsada* (perturbada, desordenada, manipulada, inferida por) uma espécie de escrita – nesse caso, a escrita com a luz.

³⁴ Cortar; enquadrar os elementos representados do contínuo da realidade, por exemplo, é uma forma de *espaçamento*.

va ortogonal tradicional, típica do renascentismo, pois ela foi achatada a um nível em que os pontos de fuga se apresentam indecifráveis (não se pode mais distinguir os planos baseado apenas nas linhas de convergência). Com isso, a única coisa que resta são elementos que se sobrepõem ou não, alterando a percepção usual e tridimensional de profundidade e distâncias.



Figura 9 – Arthur Andrade, *Sem Título I*, 2014



Figura 10 – Arthur Andrade, *Sem Título 2*, 2014

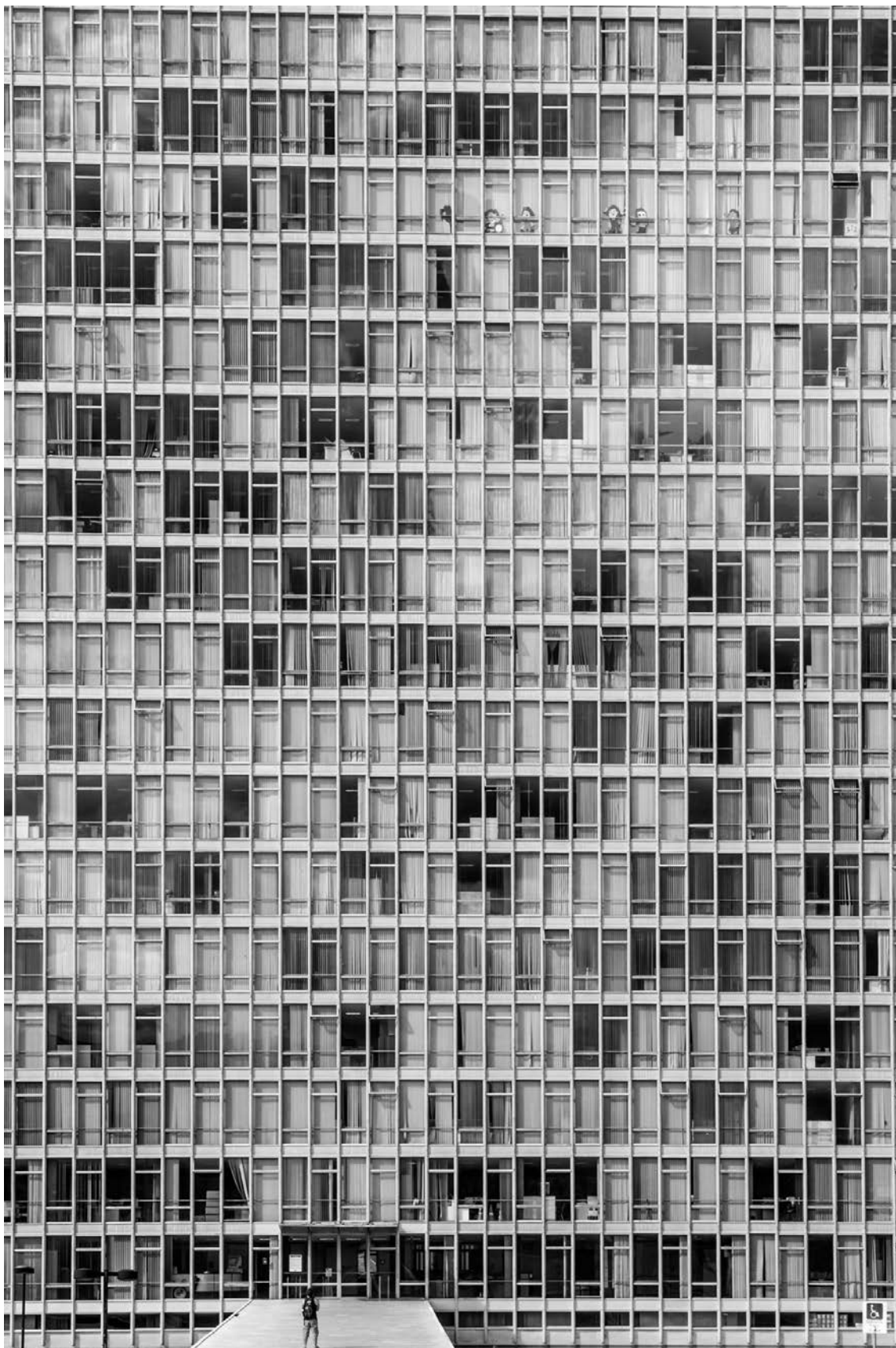


Figura 11 – Arthur Andrade, *Sem Título 3*, 2014

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei, através deste trabalho, demonstrar e correlacionar uma série de ideias, conceitos e exemplos que pudessem nos ajudar a entender como a fotografia pode contribuir para a produção de subjetividades singulares e para a produção e reflexão sobre o espaço urbano. Embora extenso, tentei fazer com que este raciocínio fosse o mais linear quanto possível. Acredito que, devido a isso, ao mesmo tempo em que explicar os pormenores desse tema é um desafio complexo, enumerar o percurso que foi feito para se chegar às respostas é uma tarefa simples.

A primeira etapa consistiu em refletir sobre o espaço e a subjetividade. Fez-se necessário definir o que é o “espaço” e, para isso, me baseei no conceito de Lefebvre. A importância desse conceito específico é o abandono da perspectiva newtoniana de espaço absoluto em função de uma tríade espacial (espaço percebido, concebido e vivido) que inclui na reflexão do objeto; uma dimensão humana, subjetiva. Embora Lefebvre não tenha estabelecido a arte como centro de suas reflexões, eu me propus a colocar a arte numa posição centralizada, afinal, com a simples sugestão de que o espaço é subjetivo, além do físico, Lefebvre foi capaz de me engajar no seguinte questionamento: se o espaço sofre influência da subjetividade, então como a subjetividade – e por extensão a arte – influenciam na forma como percebemos e modificamos esse espaço?

Isso abriu caminho para podermos correlacionar espaço e arte, mas antes foi necessário definir o que é subjetividade, baseado em autores reconhecidos no estudo desse objeto, para entendermos como ela é produzida. Fiz um percurso histórico de como a subjetividade foi interpretada com o passar dos séculos, passando pelas teorias de Descartes, Hume e finalmente, Deleuze e Guattari. Esse último nos ensina que subjetividades são produzidas – no limite, é possível talvez considerar que todos os sujeitos e coletivos humanos são produtores de subjetividade (MIRANDA, SOARES, 2009). Se formos todos produtores de subjetividade, poderíamos ser enganados a pensar que a produção de subjetividades no nosso contexto sócio-político-econômico e cultural é necessariamente heterogênea e polifônica. Guattari também nos mostra que, infelizmente, o Capitalismo Mundial Integrado favorece o contrário, subjetividades podadas de sua individualidade e de seu caráter único, forçadas a uma única voz, uma homogeneidade que se concretiza em padrões, estereótipos, clichês, e tantas coisas mais. Por fim, entendemos que é possível, mesmo dentro do CMI, produzir subjetividades singulares e

singularizantes, e que a arte é uma importante forma de expressão capaz de estabelecer a ruptura com as ideias conformadas.

Na segunda etapa, defendo a arte, e especificamente a fotografia, como força de autêntica produção de subjetividades singularizadas. Para isso, faço um relato histórico e teórico, reforçado com o uso de exemplos, que demonstra como a fotografia conseguiu se desvencilhar do paradigma da “imagem técnica”, científica e fadada a representar uma cópia da realidade para o âmbito da produção artística, atrelada à subjetividade tanto do fotógrafo quanto daquele que consome a fotografia. Dito isso, parto para a reflexão sobre a fotografia como possibilidade dessa produção singular de subjetividades.

Na terceira e última etapa, procuro fazerem convergir todas as reflexões anteriores para o mesmo ponto: como a fotografia se relaciona com a produção do espaço urbano. Falo sobre a fotografia de arquitetura, uma das primeiras “modalidades” fotográficas, e como ela modificou a forma como enxergamos e representamos o espaço desde o século XIX, passando pela história de Claude Monet (ainda atrelando a representação da arquitetura pela pintura), até o final do século XX com o casal Bernd e Hilla Becher. Dou atenção especial ao Surrealismo, pois foi um dos movimentos artísticos que elevou a questão espacial ao seu expoente mais abstrato, intrigante, pessoal e subjetivo. Todas essas reflexões me levaram à pergunta chave desse trabalho: poderia a fotografia ser um elemento capaz de modificar nossas relações com o espaço, e consequentemente alterar a produção do mesmo? Nesse momento tentei ser o mais prático possível – através de exemplos das obras de De Chirico, Ezra-Stoller, Marcel Gautherot e de fotografias tiradas por mim (tendo, principalmente a cidade de Brasília como um pano de fundo relevante), espero ter sido capaz de provar que o relacionamento do homem com o espaço urbano se dá em duas vias que se confundem a todos os momentos, pois enquanto o espaço é produzido pela subjetividade, é também produtor dela. Nesse processo de permeabilidade, de troca de informações e substâncias entre o real e o imaginário, a arte certamente tem seu papel de relevância e, se quisermos compreender o relacionamento do homem com o espaço, é essencial que, junto a todos os outros fatores de influência, a arte seja, também, levada em consideração.

Para finalizar, gostaria de deixar anexado a este trabalho a transcrição da crônica de Clarice Lispector que foi uma das grandes inspirações para esta pesquisa. Além de ser uma belíssima e poética representação de Brasília, serve como exemplo para demonstrar como a arte é capaz de falar de forma relevante sobre o espaço subjetivo em diversos suportes, não só a fotografia.

ANEXO

Brasília: cinco dias

Por Clarice Lispector

“Dois homens beatificados pela solidão me criaram aqui
de pé...”

Brasília é construída na linha do horizonte. – Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. – Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, vêem nisso uma acusação; mas minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um táxi parado. Sem chofer. – Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. – Além do vento há uma outra coisa que sopra. Só se reconhece na crispação sobrenatural do lago. – Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira. – Se eu morasse aqui, deixaria meus cabelos crescerem até o chão. – Brasília é um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No séc. IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos, que não eram americanos nem suecos, e que faiscavam ao sol. Eram todos cegos. É por isso que em Brasília não há onde esbarrar. Os brasiliários vestiam-se de ouro branco. A raça se extinguiu porque nasciam poucos filhos. Quando mais belos os brasiliários, mais cegos e mais puros e mais faiscantes, e menos filhos. Os brasiliários viviam cerca de trezentos anos. Não havia em nome de que morrer. Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum outro lugar seriam recebidos; eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. Esses eram homens e

mulheres menores e morenos, de olhos esquivos e inquietos, e que, por serem fugitivos e desesperados, tinham em nome de que viver e morrer. Eles habitaram as casa em ruínas, multiplicaram-se, constituindo uma raça humana muito contemplativa. – Esperei pela noite, como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília.

Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo – A construção de Brasília: é de um Estado totalitário. – Este grande silêncio visual que eu amo. Também minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. Mas vejo ao longe urubus sobrevoando. O que estará morrendo, Meu Deus? – Não chorei nenhuma vez em Brasília. Não tinha lugar. – É uma praia sem mar.

- Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair. – Mamãe, está bonito ver você em pé com esse capote branco voando. (É que morri, meu filho.) – Uma prisão ao ar livre. De qualquer modo não haveria onde fugir. Pois quem foge iria provavelmente para Brasília. Prenderam-me na liberdade. Mas liberdade é só o que se conquista. Quando me dão, estão me mandando ser livre.- Todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes gélidos tem espaço. Vou embora. Aqui meus crimes não seriam de amor. Vou embora para os meus outros crimes, os que Deus e eu compreendemos.

Mas sei que voltarei. Sou atraída aqui pelo que me assusta em mim. – Nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço esta cidade no mais fundo de meu sonho. O mais fundo de meu sonho é uma lucidez. – Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon...- Se tirassem meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem. – Cadê as girafas de Brasília? – Certa crispção minha, certos silêncios, fazem meu filho dizer: puxa vida, os adultos são de morte. – É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas. – A alma aqui não faz sombra no chão. – Nos primeiros dois dias fiquei sem fome. Tudo me parecia que ia ser comida de avião. – De noite estendi meu

rosto para o silêncio. Sei que há uma hora incógnita em que o maná desce e umedece as terras de Brasília. – Por mais perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe. Não encontrei um modo de tocar. Mas pelo menos essa vantagem a meu favor: antes de chegar aqui, eu já sabia como tocar de longe. Nunca me desesperei demais: de longe, eu tocava. Tive muito, e nem aquilo que eu toquei, sabe.

Mulher rica é assim. É Brasília pura. – A cidade de Brasília fica fora da cidade. – *“Boys, boys, come here, will you, look who is coming on the street all dressed up in modernistic style. It ain’t nobody but...”* (Aunt Hagar’s Blues, Ted Lewis and his Band, com Jimmy Dorsey na clarineta.) – Essa beleza assustadora, esta cidade traçada no ar. – Por enquanto não pode nascer samba em Brasília. – Brasília não me deixa ficar cansada. Persegue um pouco. Bem disposta, bem disposta, bem disposta, sinto-me bem. E afinal sempre cultivei meu cansaço, com minha mais rica passividade. – Tudo isso é hoje apenas. Só Deus sabe o que acontecerá com Brasília. É que o acaso aqui é abrupto. – Brasília é mal-assombrada. É o perfil imóvel de uma coisa. – De minha insônia olho pela janela do hotel às três horas da madrugada. Brasília é a paisagem da insônia. Nunca adormece. – Aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se – Eu queria ver espalhadas por Brasília quinhentas mil águias do mais negro ônix. – Brasília é assexuada. – O primeiro instante de ver é como certo instante da embriaguez: os pés que não tocam na terra. – Como a gente respira fundo em Brasília. Quem respira, começa a querer. E querer, é que não pode. Não tem. Será que vai ter? É que não estou vendo aonde. – Não me espantaria cruzar com árabes nas ruas. Árabes antigos e mortos. – Aqui morre minha paixão. E ganho uma lucidez que me deixa grandiosa à toa. Sou fabulosa e inútil, sou de puro ouro. E quase mediúnica. – Se há algum crime que a humanidade ainda não cometeu, esse crime novo será aqui inaugurado. E tão pouco secreto, tão bem adequado ao planalto, que ninguém jamais saberá. – Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. – Tenho certeza de que aqui é o lugar certo. Mas é que a terra me viciou demais. Tenho maus hábitos na vida. – A erosão vai desnudar Brasília até o osso. – O ar religioso que senti desde o primeiro instante, e que neguei. Esta cidade foi conseguida pela prece. Dois homens beatificados pela solidão me criaram aqui de pé, inquieta, sozinha, a esse vento – Fazem tanta falta cavalos brancos soltos em Brasília. De noite eles seriam verdes ao luar. – Eu sei o que os dois quiseram: a lentidão e o silêncio, que também é a ideia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna. – Há alguma coisa aqui que me dá medo. Quando eu descobrir o que me assusta, saberei também o que amo aqui. O medo sempre me guiou para o que eu quero; e, porque eu quero, temo. Muitas vezes foi o medo quem me tomou pela mão e me levou.

O medo me leva ao perigo. E tudo o que amo é arriscado. – Em Brasília estão as crateras da Lua. – A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis.³⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Cacém: Editorial Verbo, 1973.
- AZEVEDO, Érika Pinto de; PONGE, Robert Charles. *André Breton e os primórdios do surrealismo*. Contingentia. Porto Alegre. Vol. 3, n. 2 (nov. 2008), 2008. pp. 277-284.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti.
- BAUDELAIRE, Charles. “*Le public moderne et la photographie*” (1859), acessível no site: <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=467>
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOTELHO, Lúcia Adjuto. O princípio das escalas no plano urbanístico de Brasília: sentido e valor além de proporção. In: *Brasília 1960-2010: passado, presente e futuro*. Francisco Leitão (org.) [et al.]. Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009.
- BOUERI, José Jorge. *Antropometria aplicada à arquitetura, urbanismo e desenho industrial*. 1ª Edição e-book. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2008.
- BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- BRETON. *Manifesto do surrealismo*. In: *Manifestos do surrealismo*. Traduzido do francês por Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.
- BRITO, Maria dos Remédios de. *Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a ideia de subjetividade desterritorializada*. Revista ALEGRAR nº09, 2012.
- CAIAFA, J. *Nosso Século XXI: Notas sobre Arte, Técnica e Poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- CALDEIRA, Junia Marques. *A praça brasileira : trajetória de um espaço urbano - origem e modernidade*. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

³⁵ LINSPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira: contos*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964. pp. 162-167

- CAMARGO, André Campos de. *Félix Guattari: o capitalismo mundial integrado*. VII Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar Anais, 2011 p. 69
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004 (reimpresso em 2011).
- CATALÃO, Igor. *Brasília, metropolização e espaço vivido: práticas especiais e vida quotidiana na periferia goiana da metrópole*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- CHAMARELLI FILHO, M. *Fotografia, Percepção e Subjetividade*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002.
- CIDADE, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, 2002.
- COSTA, Lucio. Brasília revisitada, 1985-1987: complementação, preservação, adensamento e expansão urbana. In: Revista *Projeto*, São Paulo, n. 100, jun. 1987. pp. 115-122.
- _____. Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957. *Brasília, cidade que inventei*. Brasília: ArPDF, Codeplan e DePHA, 1991.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Em: Descartes (coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999a.
- _____. *Meditações*. Em: Descartes (coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1999b.
- DEAR, M. *Les aspects postmodernes de Henri Lefebvre*. Espaces et sociétés, Paris, n.76, p.31-40, jan. 1994.
- DELEUZE, G. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993. Trad. Marina Appenzeller.
- EWALD, Ariane Patrícia; GONÇALVES, Rafael Ramos; BRAVO, Camila Fernandes. *O espaço enquanto lugar da Subjetividade*. In: Revista Mal Estar e Subjetividade, v. 8, n. 3, pp. 755-777, 2008.
- ESPADA, Heloisa . *Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições* . *Anais do Museu Paulista*, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 81-105, jun. 2014. ISSN 1982-0267. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/86773>>. Acesso em: 11 Nov. 2014.

- _____. *Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot*. Novos estud. - CEBRAP [online]. 2012, n.93, pp. 145-166.
- FABIANO, L. H.; PARPINELLI, R. S. *Considerações sobre a subjetividade e sua relação com o singular e com a saúde mental*. Anais do XIV Encontro Nacional da ABRAPSO (Associação Brasileira de Psicologia Social), 2007.
- FERNANDES, Ludmila Dias. *As praças cívicas das novas capitais brasileiras*. Dissertação (mestrado). Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2011.
- FRANCO, R.F.; VAN STRALEN, C.J. *O espaço de habitação e sua importância para a produção de subjetividade*. Belo Horizonte: Psicologia em Revista [online]. 2012, vol.18, n.3, pp. 402-419.
- FUJIOKA, Paulo Yassuhide; MACHADO, Lucio Gomes. *Brasília através de cartões-postais: alguns exemplos e questões*. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 11, 2010. pp. 58-68.
- GARCIA, Natália. *A síndrome de Brasília* (2012). Disponível em: <<http://planetasustentavel.abril.com.br/blog/cidades-para-pessoas/2012/02/29/a-sindrome-de-brasil>>. Acesso em 04 de Maio de 2015.
- GARCIA-ROZA. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- GOMES, M. *Newton e Leibniz: a questão do século XVII*. Revista Sociedade Brasileira de História da Ciência 11, 1994, pp. 89-96.
- GUATTARI, F. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Tradução Constança Marcondes César e Lucy Moreira César. Campinas: Papirus Editora, 1988.
- _____. *As Três Ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HISSA, C.E.; WSTANE, C. *Cidades Incapazes*. GEOgraphia, v. 11, n. 21, 2010. p. 85-100
- HOLANDA, Frederico de. *Oscar Niemeyer: de Vidro e Concreto*. Brasília: FRBH Edições, 2010.
- HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. 7ª ed. Paz e Terra: São Paulo, 1989.
- JORGE, Alana Giro et al. *O dadaísmo como inspiração estética*. Revista Metáforas, n. 14, 2010. pp. 1-17.

- JOTA, Renato de Medeiros. *A resposta cética de Hume a razão teológica de Descartes*. Revista SABERES, Natal – RN, v. 2, n.5, ago. 2010, pp. 152-162.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: editora 34, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006.
- _____. *O direito à cidade* (1968). São Paulo: Moraes, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. Brasília. In: _____. *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LO CELSO, Filosofia de la arquitectura, 1952.
- MEIRA, Silvia Miranda. *Dadá, surrealismo e o espaço imaginário*. Líbero, v. 4, n. 7, 2001.
- MIRANDA, L. *A cultura da imagem e uma nova produção subjetiva*. Psicologia Clínica, v. 19, n. 1, 2007. pp. 25-39
- MIRANDA, L. *Subjetividade: A (des)construção de um conceito*. In: JOBIM e SOUZA, S. (org) *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Ed.7 Letras, 2000. p. 29-46.
- MONTANER, *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 1997.
- MOOR, Rudinei Cogo. *A superação do solipsismo a partir da 5ª meditação cartesiana: uma interpretação ética*. Tese (Mestrado). Universidade Federal de Santa Maria, 2012.
- NADEAU, Maurice. *Histoire du surréalisme*. Vol. 1. Éditions du Seuil, 1964.
- NOGUEIRA, M. L. M. *Espaço e Subjetividade na Cidade Privatizada*. Tese (Doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Instituto de Geociências, 2013.
- NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. *Subjetividade e materialidade: cidade, espaço e trabalho*. Fractal, Rev. Psicol. [online]. 2009, vol.21, n.1, pp. 69-85
- RODRIGUES, Sandro Eduardo. *Subjetividade, tempo e instituição no empirismo transcendental de Gilles Deleuze*. In: *Psicologia em Foco*, Aracaju, v.3, n3, p. 73-86, jul/dez. 2009 (b).
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: espaço e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Metamorfoses do espaço habitado*. 5ª. Edição. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

_____. O retorno do território. In: _____.; SOUZA, M. A.; SILVEIRA, M. L. (Org.). *Território – globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/ANPUR, 1994.

_____. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1982.

SCHMID, Christian. *A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional*. São Paulo: GEOUSP - Espaço e tempo. 2012, n. 32, pp.89-109.

SIMMEL, Georg. *Sociologia* (Vols. 1-2). Madrid, Espanha: Revista de Occidente, 1977.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. *Capitalismo e Urbanização*. São Paulo: Contexto, 2001.

SOJA, E. W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 [1989]. 324p.

SOARES, L.B.; MIRANDA, L.L. *Produzir subjetividades: o que significa?*. Estudos e pesquisas em psicologia [online]. 2009, vol.9, n.2. pp. 0-0 .

SOARES, Lilian. A Fotografia: entre documento e arte contemporânea. In: GERALDO, Sheila Cabo; RIBEIRO, Marta; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). *Poiésis*, Niterói, n. 15, jul. 2010. pp. 243-246.

SOUZA , David Britto de. *A subjetividade maquínica em Guattari*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza-CE, 2008.

TAKAMI, Marina. *Fotografia na História da Arte*. II Encontro De História Da Arte – IFCH/UNICAMP, 2006.